REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVII. Band. 2. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1904

Die Internationale Bibliographie der Kunstwissenschaft, herausgeg. von A. L. Jellinek, welche lt. Mitteilung in Heft 1 dieses Bandes die „Repertoriums-Bibliographie“ zu ersetzen berufen ist, erscheint in B. Behr's Verlag, Berlin W. 35, zum Preise von M. 15.— pro Jahr. Der 2. Band (1903) wird demnächst vollständig.

Zur Stilbildung der Trecentomalerei.

Von O. Wulff.

I.

Duccio und die Sienesen.

Der treibenden Kraft des Individualismus verdankt Italien den Aufschwung, der seine Kultur seit dem 13. Jahrhundert im unaufhaltsamen Zuge zur Sonnenhöhe der Renaissance emporhebt. Von dieser Seite betrachtet, behält der Satz, daß auch die Kunst der Renaissance ihre Wurzeln bis ins Ducento hinabsendet, seine volle Berechtigung. Von der gotischen Kunstblüte des Nordens unterscheidet nichts die gleichzeitige italienische so tief wie das Hervortreten der Künstlerindividualitäten und die individuelle Abwandlung, die der Grundstil der Epoche in ihren Werken erleidet. Wenngleich nach der herkömmlichen kunstgeschichtlichen Periodenabteilung das Ducento und Trecento in richtiger Würdigung des formalen Zusammenhanges der Stilbildung theoretisch der mittelalterlichen Kunstentwicklung zugerechnet zu werden pflegt, so bedingt der eben betonte Umstand doch für Italien auch einen wesentlichen Unterschied der herrschenden Betrachtungsweise. Sie ist hier nicht mehr darauf gerichtet, allgemeine stilgeschichtliche Durchschnitte zu gewinnen, sondern wird — viel früher als im zisalpinen Kunstgebiet — eine individualisierende. Doch will diese Methode hier zum mindesten nicht völlig zureichen. Weshalb, — ist nicht allzu schwer zu erkennen. Die assimilierende Gestaltungskraft eines Niccolò, die plastische Energie eines Giovanni Pisano und selbst Giottos nahezu unbeschränkte Ausdrucksfähigkeit hat doch noch immer die Herrschaft des Typus in der Menschendarstellung der italienischen Vorrenaissance zur Voraussetzung. Damit bricht erst der Naturalismus des Quattrocento. Auch wo die künstlerische Phantasie der großen Ducentisten und Trecentisten neu gestaltet, arbeitet sie mit seltenen Ausnahmen nicht in unmittelbarem Anschluß an die Natur, sondern in freier Umbildung gegebener Formen. Wird das auch kaum bestritten werden, so ist man doch nicht gewohnt,

für die Epoche nachdrücklich die Frage zu stellen, wie viel von dem Stil der einzelnen Künstler der Persönlichkeit oder der allgemeinen Kunstströmung gehört. Es wird vielmehr fast alles der ersteren zugute geschrieben, und sie erscheint noch unabhängiger, als sie es in Wahrheit ist. Auf der anderen Seite steht dem das sonderbare Ergebnis gegenüber, daß bei der Mehrzahl der Richtung gebenden Meister die erste Stilbildung und z. T. sogar die weitere Stilentwicklung dunkel, wenn nicht gar rätselhaft erscheint, trotzdem sie sich gleichsam vor unseren Augen in ihren datierten Hauptwerken entwickeln, — eine Unklarheit, die hauptsächlich aus der ungenügenden Berücksichtigung jener typischen Grundlagen ihrer Kunst entspringt. Wie sich unter diesem Gesichtspunkt das Niccolò-Problem zu klären scheint, ist hier unlängst angedeutet worden.[1]) Für die Malerei des Trecento soll im nachfolgenden eine ergänzende Analyse der allgemeinen Stilfaktoren versucht werden, aus denen die individuelle Kunstweise der führenden Meister der beiden toskanischen Schulen, Duccios und Giottos, und, soweit es sich in Kürze begründen läßt, auch ihrer Nachfolger erwächst.

Die italienische Malerei des ausgehenden Ducento und der ersten Hälfte des Trecento fordert eine solche Betrachtung vom generellen stilgeschichtlichen Standpunkt geradezu heraus. Hat sich doch die gotische Formensprache in Italien noch weniger als in Deutschland aus dem einheimischen mittelalterlichen Stil entwickelt. Sie dringt von außen herein und trifft in der zeichnenden Kunst nicht einmal mehr auf die reinen Äußerungen des nationalen »Kunstwollens«, welche sich dort seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts beobachten lassen,[2]) sondern begegnet einer anderen bereits zur Vorherrschaft gelangten fremdländischen Kunstströmung, — der »maniera greca« Vasaris und seiner Vorläufer. Das Ergebnis dieses Zusammentreffens konnte nur ein Mischungsprozeß sein, und als ein Mischungsprodukt stellt sich in der Tat die trecentistische Malerei in ihren Anfängen dar. Mag sich alsbald auch die gotische Komponente immer mehr auf Unkosten der byzantinischen vergrößern, so blieb doch die durch jene erste Verquickung gewonnene Darstellungsform, in die von beiden Seiten gewisse Gestaltungsprinzipien und Typen eingegangen waren, für die Stilbildung der Trecentomalerei von dauernder Tragweite.

Wesentlich anders malt sich freilich der stilistische Umschwung in den kunstgeschichtlichen Urteilen der ältesten italienischen Kunst-

---

[1]) Rep. f. K. W. 1903, S. 428. Der sinnstörende Lapsus S. 437, Z. 15 »monumentalen« (statt »malerischen«) sei hier berichtigt.

[2]) Thode, Rep. f. K. W. 1890, S. 9 u. 17.

schriftsteller. In der einseitigen, aber selbst heute noch nicht völlig überwundenen Anschauung befangen, die den neuen Stil als rein persönliche Schöpfung des großen Bahnbrechers Giotto betrachtet, sprechen sie nur von einer Verdrängung oder Ersetzung der griechischen Manier durch die nationale und moderne. So stehen bei Ghiberti (Comment. II, 2 u. 3) in der Charakteristik Cimabues und Giottos einander die Sätze scharf gegenüber: »Cimabue tenea la maniera greca«, — »Giotto arrecò l'arte naturale«. Noch schroffer ist die Antithese bei Cenno Ceninni (Tratt. c. 1) gefaßt, der offenbar die in der Schule Giottos herrschende Auffassung zum Ausdruck bringt: »Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno.« Beide taten damit der maniera greca bitteres Unrecht an, der die neue Kunst denn doch mehr Dank schuldete, als sie es wahrhaben wollte. Vor allem aber empfanden sie, von denen der eine noch ganz, der andere mit einem Fuße in der ausgehenden Gotik stand, in dieser keineswegs die gleichermaßen zeitlich bedingte Stilphase, geschweige denn etwas seinem Ursprunge nach Fremdartiges. Erst Vasari, der bereits auf die fortlaufende Entwicklung der nationalen Kunst der Frührenaissance auf der Grundlage bodenwüchsiger Naturanschauung bis zu deren Idealisierung im hohen Stil des Cinquecento zurückblicken konnte, hat das deutliche Gefühl ihrer Verschiedenheit von der »maniera barbara«, der Gotik, gewonnen. Er erkannte klar deren Zusammenhang mit der Kunst des Nordens als das grundlegende Element des trecentistischen Stils, welches diesem sein eigenartiges von der »maniera greca« nicht minder abweichendes Gepräge gibt. Bei allem Lobe für Giotto und die Pisani bleibt er als geschworener Feind der Gotik in der Würdigung der künstlerischen Gesamtleistung der Epoche (Proemio alla parte 2a) doch ungemein kühl. Ohne sein ästhetisches Werturteil zu teilen, werden wir, die noch weitere Zusammenhänge übersehen, das kunstgeschichtliche mit der nämlichen Einschränkung, daß auch er den fruchtbaren Beitrag der byzantinischen Komponente verkannte, nur unterschreiben können.

Dank den neueren Forschungen ist es immer klarer zu Tage getreten, daß schon ungefähr seit Mitte des Ducento, — in der Baukunst noch früher, — ein kräftiger Strom gotischen Einflusses Italien durchflutet, der immer stärker anschwellend um die Wende des Jahrhunderts jede andere Neugestaltung siegreich verschlingt, wenn wir auch seinen Weg erst in der Architektur genauer verfolgen können.[3] Wie er in der Bildnerei das an der Antike sich entfaltende, nach stärkerem Lebensausdruck ringende plastische Empfinden des Italieners in seinen Bann zwingt und wie dieses sich der im gotischen Figurenaufbau enthaltenen

3) Enlart, Les origines franç. de l'archit. gothique en Italie. Bibl. des Éc. fr. LXVI. 1894.

Kontraposte bemächtigt, um eine Fülle eigenartiger formaler Gedanken daraus abzuleiten, das bildet das wichtigste Entwicklungsprinzip im Schaffen Niccolò Pisanos und seines Sohnes und der damit verbundenen Stilwandlung. Aber die Frage, wie sie selbst von der Gotik ergriffen worden sind, läßt sich vor der Hand nur durch Vermutungen beantworten. Sicher wäre es durchaus verfehlt, sie zu ersten Missionaren der Gotik in Italien zu stempeln. Diese hat wohl von verschiedenen Seiten her und ziemlich gleichzeitig an mehreren Punkten Fuß gefaßt. So hatten gotische Formen in die römische Cosmatenschule sehr früh Eingang gefunden, — das beweisen die Gräber Hadrians V und Clemens' IV in Viterbo — vielleicht dank dem Einfluß Neapels, wo wir trotz des gänzlichen Verlustes der Denkmäler aus der Zeit der ersten beiden Anjous eine Enklave französischer Kunst vorauszusetzen berechtigt sind. Ein Zeugnis von dorther ausgehender Einwirkungen auf Rom hat sich uns in der Statue Karls I. im Konservatorenpalast erhalten, vermutlich aus Anlaß eines seiner Konsulate von ihm den Römern geschenkt, die ich weder für das Werk eines Cosmaten, noch eines Toskaners, sondern in ihrem ungeschlachten, aber völlig freien Naturalismus und ihrer ausgesprochen gotischen Gesamthaltung nur für die Arbeit eines französischen Steinmetzen oder eines von solchen geschulten Süditalieners zu halten vermag. Außer dem süditalienischen Zentrum mag Oberitalien eine uns noch nicht viel greifbarere Vermittlerrolle gespielt haben. Auch dürfte der Seeverkehr Pisas mit Südfrankreich gotische Kräfte nach Italien gezogen haben, — der so stark mit Frankreich zusammenhängenden neuen Mönchsorden und ihrer regen Bautätigkeit nicht zu vergessen. Endlich ist mit der Importware der Kleinkunst, namentlich der französischen Elfenbeinschnitzerei, zu rechnen.[4])

Am schwersten fällt es, bestimmte Ausgangspunkte für die Stilwandlung der Malerei herauszufinden. Die leichtere Übertragbarkeit

---

[4]) Ein greifbares Beispiel der Anlehnung an einen offenbar dadurch vermittelten nordfranzösischen Typus (vgl. Museum. 1903, S. 65) bietet die Elfenbeinmadonna Giovanni Pisanos aus der Domsakristei von 1299. In einer Epoche, in der ständig fremde Einflüsse hineinspielen, sind wir am wenigsten berechtigt, wie L. Justi, Jahrb. d. k. Preuß. K. S. 1903, S. 263 versucht, ein solches Werk ohne Rücksicht auf die Urkunden aus einer scheinbar folgerichtigen Entwicklung der Künstlerindividualität heraus umzudatieren. Auch die Entstehungszeit der Berliner Madonna ist verkannt, weil Justi sich durch die schweren Gewandmassen über ihre schlanken Proportionen (vgl. die hohe Gürtung) hat täuschen lassen, die sie zusammen mit Bewegung und Bildung von Hals und Kopf vielmehr in die Nähe der Statue der Arena und der »Pisa« der Domkanzel verweisen. Fransenbesatz und die Haarbehandlung des Kindes sind der Prateser Madonna nicht wegen zeitlicher Nähe, sondern wegen der gleichartigen Bestimmung für Nahsicht verwandt. Das Kostüm des Kindes aber kommt von der Elfenbeinstatuette her.

ihrer Erzeugnisse ermöglichte eine gleichmäßigere Aufnahme der malerischen Typen der Gotik. Zweifellos wurde die Tafelmalerei für Italien früh eine Trägerin gotischer Formensprache. Hand in Hand mit der neuen Form des kirchlichen und häuslichen Andachtsbildes, dem Triptychon, muß diese schon in den letzten Jahrzehnten des Ducento vermutlich von Oberitalien her allmählich Verbreitung gefunden haben. Eine so stilreine Leistung wie die große Tafel des Pacino di Buonaguida vom Jahre 1310 in der Akademie zu Florenz, eines von Giotto sichtlich ganz unabhängigen und viel formelhafteren Meisters, auf den mit Recht noch unlängst hingewiesen worden ist,[5] läßt für das Altarblatt auf eine schon gefestigte gotische Kunstübung vor Giottos Eingreifen schließen.

Der Hauptanstoß kam jedoch schwerlich von dem Tafelbilde und seiner auf das Repräsentative beschränkten Darstellungsform, wo es auch zuerst die neue Stilfärbung angenommen haben mag. Es spricht vielmehr alles für einen entscheidenden Einfluß der Miniatur auf die Entstehung des trecentistischen Freskenstils, sowie auch in zweiter Linie auf die erste Entwicklung des Tafelbildes. Daß die Buchmalerei im 14. Jahrhundert mit beiden Techniken durch enge Beziehungen verknüpft ist, konnte man sich nie ganz verhehlen, und besonders in den neuerdings durch Schmarsow angeregten Forschungen zur Malerei des Trecento hat ihr Einfluß wiederholt Berücksichtigung gefunden, während man bisher mehr gewohnt war, sie nur als den nehmenden Teil anzusehen. Wir wollen einen weiteren Schritt in dieser Richtung wagen. Um eine ganz sichere Grundlage dafür zu gewinnen, müßte freilich zuerst die Verbreitung des neuen, gotischen Illuminierstils, der um Mitte des 13. Jahrhunderts in Nordfrankreich entsteht, seine entwicklungsgeschichtliche Darstellung gefunden haben. Für ein solches Unternehmen würde aber, wie ein besserer Kenner des Materials selbst eingesteht, »kaum ein Menschenalter« ausreichen.[6] Und sogar bei einer Beschränkung auf Italien würde es einer breit angelegten Untersuchung bedürfen, die bei dem anscheinend recht lückenhaften Material vielleicht nicht einmal allzu ergebnisreich ausfallen dürfte. Soviel steht im allgemeinen fest, daß in der zweiten Hälfte des Ducento allmählich überall in Italien die französische Ornamentik und mehr oder weniger auch die französische Illustration in den Buchschmuck eingedrungen war.[7] Dagegen scheint mir wegen des ungleichmäßigen Erhaltungsbestandes das von Dvořak eingeschlagene,

5) Schubring, Zeitschr. f. christl. K. 1901, S. 364.

6) Dvořak, Jahrb. der K. Samml. d. Allerh. K. Hauses, 1901, S. 37.

7) Dvořak, a. a. O. S. 62 und Mittlg. des Inst. f. österr. Gesch. Forschg. Erg. Bd. VI, S. 795 ff.

vorderhand »einzig mögliche« Verfahren, den Lokalschulen nachzugehen, noch keineswegs ein überzeugendes Endurteil über deren gegenseitiges Verhältnis zu ermöglichen. Zu spärlich sind vor allem die Beweismittel für seine Schlußfolgerung (Dvořak, a. a. O. S. 810ff.), daß eine gewisse Handschriftenreihe, in der die gotische Miniatur eine Vermischung mit der byzantinischen verrät, die weit über die Nachahmung griechischer Vorbilder bis zur Aneignung einer anderen technischen Behandlung hinausgeht, in letzter Linie aus Siena abzuleiten sei. Wenn auch der zierliche sienesische Stil und die aus- (bezw. um-)gebildete glänzende sienesische Technik im eigentlichen Trecento die Buchmalerei in Neapel ebenso oder gar noch stärker durchdringt, wie fast im ganzen übrigen Italien, so dürfte jene Richtung doch weit eher hier entsprungen sein, wo ein griechisches Kulturgebiet mit lebendiger literarischer und zweifellos auch künstlerischer Produktion, wie Dvořak (a. a. O. S. 808) selbst hervorhebt, so nahe lag. Es bleibt unbewiesen, daß der gesamte Miniaturenstil Sienas schon im Ducento eine so bedeutende Sonderentwicklung genommen hatte. Nach Dvořak (a. a. O. S. 816ff.), der in jener Einwirkung des plastisch modellierenden griechischen Miniaturenstils den eigentlichen Anstoß zur Ausbildung der malerisch raumhaften Darstellungsweise in der sienesischen Buchmalerei sieht, lag dort vor Giotto der Mittelpunkt der neuen Bewegung. »Andere Lokalschulen in Toskana und Umbrien entwickeln,« — und diese Feststellung eines genauer Unterrichteten ist für uns nicht unwichtig — den Ducentostil (zwar) »selbständig«, aber nicht »besonders prägnant«.[8]) Ihnen wird in dieser Hinsicht keinerlei Verdienst eingeräumt, wie Dvořak (a. a. O. S. 65) überhaupt der Miniaturmalerei im Umwandlungsprozeß der Auffassungsweise des Bildes keine bedeutsame, geschweige denn eine führende Rolle zuerkennt, sondern an der hergebrachten Anschauung festhält, daß die monumentale Malerei den Weg gewiesen habe, dem dann auch die Miniatur folgt. Für das eigentliche Trecento trifft es gewiß zu, daß die erstere alsbald die Führung übernahm und daß die letztere nur im Wetteifer mit ihr den Gipfel ihrer Vollendung erreichte, für die ersten entscheidenden Anfänge aber bleibt es eine unbewiesene und keineswegs selbstverständliche Annahme. Worauf es uns ankommt, ist die Beantwortung der Frage, ob nicht die gotische Miniatur in Italien, sei es in Siena, sei es in einer anderen Schule, eine gewisse Vorarbeit bei der Entstehung einer raumhaften und plastischen Bildauffassung geleistet hat. Auf dem Wege der Durchforschung der Handschriften läßt sich das freilich, wie bemerkt, vorläufig nicht beweisen. Es steht uns jedoch das methodisch umgekehrte Verfahren offen, das

[8]) Dvořak, a. a. O. S. 813 u. Jahrb. d. K. S. usw. S. 65.

aus der Wirkung auf die Ursache zurückschließt. Wir werden zu untersuchen haben, ob nicht die frühesten trecentistischen Historienbilder (im kunstgeschichtlichen, nicht im streng chronologischen Sinne) der Wand- und Tafelmalerei Elemente enthalten, welche deutlich ihre Herkunft aus der Miniatur verraten.

Wenn man die Fragestellung so faßt, stößt man sogleich auf eine Grundtatsache, die nicht zu übersehen ist. Mit dem gotischen Stil zieht in die italienische Malerei ein ganz neuer Farbengeschmack ein. Helle, lebhafte ungebrochene Farben, das Zinnober und Mennigrot und allen voran das Kobaltblau beherrschen das Bild neben Chromgelb, blassem Grün und wenig Violet, während Weiß und dunkle Farbentöne sparsam verwendet werden und namentlich die letzteren kaum untereinander, dagegen gern mit Blaßrosa oder -gelb und einem lichten Braun in Verbindung treten. Alle drei Techniken haben mit einigen im Wesen der Freske bedingten Beschränkungen daran teil. Die Tafelmalerei erzielt die höchste Mannigfaltigkeit. Dieser Umstand allein würde hinreichen, um die Voraussetzung eines ursprünglichen Abhängigkeitsverhältnisses der großen von der Buchmalerei zu begründen. Denn jene bunte Farbengebung mit dem charakteristischen Vorwalten der hellen reinen Grundfarben ist der italienischen Miniatur schon im Ducento eigen und kann daher nicht aus der Tafel- oder gar aus der Wandmalerei übernommen sein, wie auch vom entgegengesetzten Standpunkt zugegeben wird (Dvořak, a. a. O. S. 797). Ja, sie hat sich vielleicht schon im 12. Jahrhundert, wie es scheint, in Oberitalien entwickelt und nicht erst unter dem Einfluß der französischen wesentlich abweichenden Farbenskala,[9] wenn diese auch zu einer stärkeren Verwendung des Blau und Rot, das sie ebenso bevorzugt, — allerdings in dunklerem (bezw. hellerem) Ton, — die Anregung geboten haben wird. Die lebhafte koloristische Behandlung der byzantinischen Miniatur deckt sich keineswegs damit und kann vollends nur in der o. e. Handschriftengruppe, also höchstens in Siena und in Neapel eine maßgebende Einwirkung geübt haben. Der neue Farbengeschmack ist aber schon in den letzten Jahrzehnten des Ducento in der Buchmalerei von Bologna, das vor Siena der Mittelpunkt der Stilentwicklung in der Miniatur war, vollkommen durchgedrungen (Dvořak, a. a. O. S. 812). Die heitere Farbenfreude, die den Beschauer aus den Malereien eines Franco Bolognese und Oderisi da Gubbio »anlachte«, hat ihren Widerhall in den Worten Dantes in der bekannten Stelle des Purgatorio (XI, 79)

---

9) Sie begegnet uns z. B. schon in der dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts entstammenden Handschrift der Annalen von Genua des Casaro im Louvre (ausgestellt als Nr. 985); vgl. im übrigen Dvořak, a. a. O. S. 812 ff. und Jahrb. der K. S. usw. S. 111 ff.

gefunden. Wir dürfen ihr entnehmen, daß auch Oderisi, der nach neuerem archivalischen Nachweis schon 1271 in voller Tätigkeit ist,[10]) dem französischen Vorbilde folgte. Dantes Verse wiegen als kunstgeschichtliches Zeugnis einigermaßen den Verlust der Werke dieses berühmten Miniators des Ducento und seines erfolgreichen Nebenbuhlers auf.

Eine wie viel höhere Bedeutung die Miniatur um die Wende des Jahrhunderts besaß, als sie trotz ihrer technischen Verfeinerung im Trecento zu behaupten vermochte, wird am schlagendsten durch den Umstand beleuchtet, daß sie —, wenigstens in Siena zweifellos, — auch von allen großen Meistern geübt wurde. Simone Martini, von dessen Tätigkeit als Miniator wir die deutlichste Vorstellung haben,[11]) hat sich ihr schwerlich erst im Alter zugewandt. Davon zeugt zur Genüge sein gesamtes früheres Schaffen. Von den beiden Lorenzetti verrät sich besonders bei Pietro in der Vorliebe für reiche Goldzier und Musterung der Stoffe die Schulung durch die Buchmalerei, Ambrogio ist aber in technischer Hinsicht von ihm nicht zu trennen, wenn er sich auch zu einer durchaus selbständigen breiteren Naturauffassung erhebt. Für den Begründer der Sienesischen Schule, Duccio, wird die Beschäftigung als Miniaturmaler durch die Zahlungsurkunden der städtischen Kassenverwaltung verbürgt. Leider fehlt gerade seine Leistung in der Reihe der erhaltenen Buchdeckel der Bicherna und Gabella, die uns jetzt in vortrefflicher Wiedergabe vorliegt und in ihrer allmählichen Wandlung die Einflüsse widerspiegelt, welche in Siena auf die Buchmalerei einwirken. Während das älteste dieser typischen Titelbilder den Mönch am Zahltisch noch in der etwas derben Auffassung der nationalen Richtung des früheren Ducento wiedergibt, läßt sich sehr bald die schlankere gotische Figurenbildung und einfache, aber aller Härten bare Stoffbehandlung, dazwischen gelegentlich (bei Duccios Vorgänger Diotisalvi) auch eine Annäherung an die (toskanische) maniera greca beobachten.[12]) Doch ist von einer Einwirkung byzantinischer Miniaturen nichts zu bemerken. Wir sind daher keineswegs berechtigt, uns mit Dvořak (a. a. O. S. 811) Duccios Art in der Miniatur nach Analogie jenes Misch-

[10]) Zimmermann, Giotto, S. 395; Giorn. di Erudiz. artist. 1873, S. 4; Dvořak, Mittlg. d. Inst. u. s. w. S. 812.

[11]) Außer den von Petrarca bezeugten oder für ihn bestimmten Malereien ist ihm, und zwar auch seiner Spätzeit, neuerdings mit guten Gründen der früher grundlos Giotto zugeschriebene Codice di S. Giorgio im Archiv von S. Peter, ein Glanzstück trecentistischer Buchmalerei, von Hermanin, Scritti vari a Ern. Monaci per l'anno XXV del suo insegn. Roma, 1901, zugesprochen worden, nachdem Dvořak a. a. O. S. 811 Zimmermanns Attribution an Oderisi mit Recht abgelehnt hat. Eine ältere Arbeit Simones könnte wohl die im Louvre ausgestellte Initialfüllung mit der Verkündigung sein.

[12]) Lisini, Le tavolette dip. di Bicherna e di Gabella, Siena, 1901, t. I, II, III, VII und IX.

stils einiger jüngerer Handschriften vorzustellen. Für die sienesische Buchmalerei lag am wenigsten Anlaß vor, griechische Hilfe in Anspruch zu nehmen, hängt der Buchschmuck doch aufs engste mit Sprache und Schrift zusammen. Sicher erscheint nur, daß die gotische Miniatur, welche auch in Siena die Grundlage der Illuminierkunst bildete, bereits in den Gesichtskreis Duccios getreten war und im entscheidenden Zeitpunkte der trecentistischen Stilbildung einen wirksamen Faktor im Kunstleben Sienas bildete.

Sollte Giotto, dessen künstlerischen Ausgangspunkt wir a priori nicht festlegen dürfen, sich ganz unabhängig von diesem wichtigen Zweige des ducentistischen Kunstschaffens entwickelt haben? Dagegen spricht, von allen Beziehungen abgesehen, die wir in seinen Werken zur Miniatur bloßzulegen versuchen wollen, schon der Umstand, daß diese in dem seiner Bedeutung nach immer noch unterschätzten Traktat des Cennini nicht nur ihren festen Platz einnimmt, sondern geradezu darin den Ausgangspunkt des mit aller Folgerichtigkeit entwickelten Lehrgangs des Malverfahrens bildet (vgl. Tratt. c 10 u. 157). An dem wird nichts geändert dadurch, daß die Benutzung älterer schriftlicher Anweisungen für die Illuminiertechnik in diesem Teil des Traktats nachgewiesen ist (Dvořak a. a. O. S. 816), denn es bleibt äußerst unwahrscheinlich, daß erst die strenge Descendenz der Giottoschule, der Cennini angehört, die Miniaturmalerei den Aufgaben des Malers zugefügt habe.

In ihren selbständigeren Zweigen, dem Tafelbilde sowohl wie der Freske, wurde die italienische Malerei bis gegen den Ausgang des Ducento, der die Wendung brachte, von der maniera greca beherrscht. Die Forschung hat die einzelnen Vorstöße dieser letzten und folgenreichsten Invasion des byzantinischen Stils schon klarer herausgearbeitet.[13]) Die Kunstzentren Italiens wurden zu verschiedenen Zeitpunkten und von verschiedenen Seiten von ihr getroffen, sie erhielten daher die fremde Kunstform in nicht ganz gleichartiger Reife. In die unmittelbarste Beziehung zu Byzanz kam Toscana durch die Vermittlung Pisas, dessen Handel mit Konstantinopel während des lateinischen Kaisertums noch eine beträchtliche Steigerung erfuhr.[14]) Daß damit ein starker Kunstimport Hand in Hand ging, unterliegt keinem Zweifel. Außer den spärlichen Resten griechischer Tafelbilder, deren massenhafter Untergang sich durch ihre geringe spätere Schätzung erklärt, bezeugt das nicht nur die Häufigkeit griechischer Namensbeischriften, sondern auch die Technik und die Übernahme technischer Ausdrücke wie »Ancona« (= εἰκών).[15]) Aber auch die Berufung

---

13) Vgl. Thode, a. a. O. S. 18ff. und Zimmermann, a. a. O., S. 176ff.

14) Heyd, Geschichte des Levantehandels im M. A., S. 320.

15) Die Ableitung des Wortes ist von Ilg, Quellenschr. zur K. Gesch. I. S. 141 festgestellt. J. Burckhardt, Beitr. zur K. Gesch. von Italien S. 21ff., bringt den Ausdruck

oder Einwanderung griechischer Künstler wird im Einzelfalle durch die Namensform (vgl. Thode, a. a. O. S. 19) beglaubigt und darf nicht einmal mehr für die Cappella Gondi einfach unter die Fabeleien Vasaris verwiesen werden, nachdem die Möglichkeit ihrer Entstehung vor dem Jahre 1279 aufgetaucht ist.[16]) Ja, man muß diese fremde Hilfe für die Wandmalerei in viel weiterem Umfange bezogen haben. Wie wäre sonst die griechische Freskotechnik nach Toskana gelangt, deren sich Cimabue und sogar noch Giotto (bezw. der Meister der Franzlegende) in Assisi bedienen.[17]) Die toskanische maniera greca mit ihren anhaltenden Nachschüben steht ganz auf der Stufe der gleichzeitigen byzantinischen Kunst mit ihrer gesteigerten malerischen Tendenz. Sie stellt sich als die folgerichtige Fortsetzung des Stils der sizilischen Mosaiken dar und als die Vorstufe der Mosaiken der Kachrije-Djami sowie der ältesten Athosfresken (Watopädi und Karyäs). Es fehlt ihr noch die deutlichere Herauslösung der Figur im Raume, zu der die byzantinische Monumentalmalerei während ihrer kurzen Nachblüte unter den ersten Paläologen einen entschiedenen Anlauf nimmt und die sie durch die Verkleinerung und schlankere Bildung der Gestalten im Verhältnis zur Szene und durch Entwicklung der Standfläche bis zu einem gewissen Grade erreicht. Als wertvolles Erbteil der vorhergehenden Epoche bewahrt diese Stilphase ein um so besseres Verständnis für den dekorativen Wert der Flächenprojektion der Gestalten und Gruppen. Unter der starken Spannung des religiösen Gefühls gewinnt die dem Ducento besonders zusagende erregte Ausdrucksweise der griechischen Malerei bei den toskanischen Nachahmern ein mächtigeres Pathos und die Formensprache einen schwereren Charakter. In den Werken eines Giunta Pisano und Cimabue haben die byzantinischen Typen ganz wie bei Niccolò Pisano etwas von der leidenschaftlichen, gewaltsamen Art der Zeitgenossen Dantes angenommen. In überlebter, karrikierter Form wirkt diese nationale Auffassung byzantinischer Vorbilder noch im Kuppelmosaik des Andrea Tafi nach.

Stilgetreuer als in Toskana hat sich, dank der bevorzugten Technik, die byzantinisierende Kunstströmung in Rom entfaltet, freilich ohne einen ebenso ausgeprägten, von anderen Richtungen klar geschiedenen Typus

ohne ersichtlichen Grund in Gegensatz zur Bildform der maniera greca. Die von ihm hervorgehobene Tatsache, daß das aus dem Norden kommende Flügelaltarbild in Italien nur im Hausgebrauch seine bewegliche Zusammensetzung bewahrt, als Aufsatz des Hochaltars hingegen zur zusammenhängenden Tafel mit architektonischer Abteilung wird, beweist gerade die Rückwirkung der älteren auf die neue Bildform, welche in dem Übergange der sprachlichen Bezeichnung auf die letztere ihren Ausdruck findet.

[16]) Brown, Rep. f. K. W. 1901, S. 130.

[17]) Bertaux, S. Maria di Donna Regina e l'arte Senese a Napoli nel sec. XIV, p. 102.

herauszubilden. Daselbst pflanzt sie sich in einer Mosaizistenschule fort, die eine etwas ältere Tradition vertritt. Denn ihr Ursprung fällt mit der Berufung griechischer Meister aus Venedig durch Honorius III. zur Restaurierung der Mosaiken von S. Paolo f. le m. im Jahre 1218 zusammen (Zimmermann, a. a. O. S. 120). Trotz fehlender Zwischenglieder sind Jacopo Torriti und Pietro Cavallini als ihre Ausläufer zu betrachten, die in ihren Bildern aus dem Leben Marias in S. M. Maggiore und S. M. in Trastevere auf dem Boden der byzantinischen Ikonographie des 12. Jahrhunderts stehen. Doch schon bei dem ersteren mischt sich ganz leise in der Krönung Marias in Komposition und Typen (besonders der Mönche, aber auch der Jungfrau selbst), völlig unverkennbar aber bei Cavallini gotischer Einfluß ein. Nicht auf die kaum greifbaren Anregungen der Antike, sondern aut das gotische Vorbild ist der Fortschritt zu einfacherer und natürlicherer und zugleich plastischerer Darstellungsweise in den neu entdeckten Weltgerichtsfresken von S. Cecilia zurückzuführen.[18]) Die Gewandbehandlung bietet ein unverkennbares Kennzeichen dessen. Vasaris Urteil über Cavallini, daß er »giotteske und griechische Manier« vermischte, trifft ins Schwarze, wenn wir die erstere weniger persönlich als die gotische verstehen. Noch stärker bricht diese bei den jüngsten Cosmaten, besonders bei Giovanni Cosmas durch. Nicht nur der architektonische Aufbau seiner Grabdenkmäler und der Faltenzug seiner plastischen, sondern auch der Gewandstil seiner Mosaikfiguren ist z. T. in hohem Grade von dem neuen Stil beeinflußt. Keineswegs jedoch vertritt diese Lokalschule eine ungetrübte lateinische Tradition (Zimmermann, a. a. O. S. 248 ff.). Ein Mosaikbild wie die Halbfigur der Maria über dem Südportal von S. M. in Aracoeli zeigt vielmehr kaum ein Jahrzehnt früher auch sie noch von byzantinischer Auffassung beherrscht. Schon vor Giottos Eingreifen vollzog sich auch in der schwächer pulsierenden römischen Kunst ein langsamer Ausgleich zwischen den beiden Kunstströmungen des Ducento. Allein für die Genesis der trecentistischen Malerei wurde nicht Rom entscheidend, sondern das ungleich kühnere Vorgehen, wie die führenden Meister Toskanas die Formen zu verschmelzen und die Gestaltungsprinzipien zu vermitteln wußten.

Bei keinem Meister wird die Kreuzung der Stile so offenbar, wie bei dem Begründer der Schule von Siena, bleibt es bei einer so äußerlichen Vermischung ihrer nur allzu deutlich auseinanderfallenden Elemente. Duccios reifste Schöpfung, für uns zugleich der Prüfstein seines gesamten Schaffens, entbehrt noch durchaus einer wahren künstlerischen Synthese der verschiedenen Prinzipien, wie sie Giotto verhältnismäßig früh

[18]) Für den antiken Einfluß ist Hermanin, Le Galerie naz. V, p. 60 ff. eingetreten.

vollzieht. Es bedurfte dazu einer weit höheren inneren Gestaltungskraft, die Duccio bei aller rastlosen Bemühung und einer unleugbaren Findigkeit in der Steigerung der gegebenen Mittel doch abgeht. Duccio ist ein Sammelgeist, ein Kompilator der malerischen Anschauung, der wie die Biene jeder Blume ihre Süße abzugewinnen trachtet. Und weil er von beiden Seiten ungefähr gleichviel nahm, konnte unter seiner Hand nur eine scheinbare Bildeinheit entstehen. Doch trotz der inneren Widersprüche wurde diese dank ihrem bunten Reichtum und dem in ihr ausgesprochenen Wollen der bestimmende Ausgangspunkt für die nachfolgenden Künstler Sienas. Durch die Lorenzetti erhielt sie die höchste, ihrem Wesen nach mögliche Durchbildung und Erweiterung. Die Art, wie bei Duccio die heterogenen Elemente zu einem solchen Ganzen zusammengewoben sind, stellt einen der merkwürdigsten Fälle der Entstehung einer neuen Kunstform dar.

Die Behauptung, daß Duccio nach beiden Seiten abhängig erscheint, wird vielleicht im ersten Augenblick befremden. Ein ausdrücklicher Hinweis auf gotische Züge, die in seiner Kunst enthalten sind, ist wenigstens noch nirgends gegeben, mögen sie auch manchem Forscher bei Betrachtung des Dombildes schon aufgefallen sein. Man ist gewöhnt, ihn nicht viel anders als Cimabue im Gegensatz zu Giotto, als den konservativeren Fortsetzer der älteren Tradition anzusehen, der die maniera greca mit größerer Natürlichkeit und Anmut und mit dem Ausdruck einer innigeren religiösen Empfindung zu erfüllen wußte. Das ist insoweit richtig, als die ikonographische Grundlage der Szenengestaltung bei Duccio in der Hauptsache fast durchweg die byzantinische bleibt.[19]) Aber in der künstlerischen Ausgestaltung des ikonographischen Schemas flicht er eine Menge von Kunstelementen ein, die den gotischen Stilcharakter mehr oder minder rein zur Schau tragen. In einigen wenigen Bildern findet sogar eine Vermittlung zwischen den Kompositionstypen statt, oder das Verhältnis liegt gar umgekehrt. Das auffälligste Beispiel dafür bietet die Anbetung der Könige auf der Predella. Von diesen kniet, wie auf gotischen Elfenbeinen, der erste, während die beiden anderen im Gespräch vor der Höhle dastehen, die der griechischen Geburtsszene entlehnt ist. Es sind, den Greis ausgenommen, ganz abendländische Typen, ja sogar Maria sieht auf keinem anderen Bilde der byzantinisierenden Hauptgestalt der Ancona so wenig ähnlich. Daneben halten Troßknechte, deren beweglich unsicherer Stand und Kleidung auf die niederen griechischen Volkstypen zurückweisen (vgl. die Kreuztragung), edle Ritterrosse am Zügel. Die Könige freilich tragen zum gotischen

---

[19]) Vgl. besonders Dobbert, Die Sienes. Malerschule. Dohme's K. u. Künstler, I.

Kostüm Kronen, die offenbar wieder aus einem byzantinischen Vorbilde übernommen sind, nur sicher aus keiner Magieranbetung, da solche da niemals vorkommen. Ein Blick auf die Höllenfahrt Christi bei Duccio belehrt uns über ihre Herkunft. Er fand sie in einer griechischen Vorlage der letzteren, aus der er sichtlich den gekrönten David mitsamt dem Heiland, welcher Hades niedertritt, und die Mehrzahl der Figuren geschöpft hat, während die Anordnung dieser Szene der schon früh im Abendlande festgestellten Kompositionsweise folgt.[20]) Es zeigt sich hier zugleich, daß die Predella jedenfalls später gemalt ist. Wenn wir von Duccio nichts als jenes Predellenstück besäßen, so könnte bei ihm nur von einem byzantinischen Nebeneinfluß oder, wie bei Simone Martini, von Nachwirkungen griechischer Kunsttradition die Rede sein. In der Szenenfolge des Dombildes erscheint es wie ein Vorbote von dessen Ritterromantik. Auch die Vertreter weltlicher Gewalt, Pilatus und Herodes, haben in Haltung und Tracht wenig von der byzantinischen Erscheinung bewahrt, die in den Gruppen der Priester und der begleitenden Volksmenge noch unverändert geblieben ist. Nicht die weitärmelige, reiche Dalmatika und Chlamys, sondern eine kürzere, nur mit goldenem Halseinsatz verzierte Tunika und der vor der Brust gespangte gotische Mantel mit den feinen Litzen dient ihnen als Bekleidung. Die Zackenkrone oder ein goldener, zweifellos der Antike abgeborgter Kranz schmückt das Haupt. Weitere Beachtung verdient die Einführung des gotischen Crucifixus mit dem eingesunkenen Leibe und den heraustretenden Knieen, dessen Füße mit e i n e m Nagel angeheftet sind und dessen Locken lang herabhängen (alles ganz wie in der gotischen Elfenbeinplastik), in die Kreuzigungsszene, welche sich im übrigen durchaus nach dem Schema des historischen Kreuzigungstypus der griechischen Kunst aufbaut und daher in einer Reihe von Figuren und Motiven mit der Freske Cimabues in Assisi und den Reliefs der Kanzeln Niccolò Pisanos, weitgehende Übereinstimmungen zeigt.[21]) Eine Bevorzugung von Motiven der abendländischen Ikonographie findet außerdem im Abendmahl statt, wo Christus Judas den Bissen hinreicht.[22]) Und überwiegt auch weitaus die Masse der Bilder, welche sich im wesentlichen als rein griechische Komposition darstellen, besonders in den Vorereignissen der Passion (Einzug in Jerusalem, Fußwaschung, Gethsemane, Verrat usw.) wie auch in dem ganzen Nachspiel (der Kreuzabnahme, Grablegung, der Myrrhophoren, des Ganges nach Emmaus), so bleibt es doch ein ver-

---

20) Vgl. Haseloff, Eine Thüring.-Sächs. Malerschule des 13. Jahrhunderts. S. 158.

21) Es ist die im Malerbuch vom Berge Athos (§ 251) festgesetzte Bildredaktion.

22) Dobbert, Rep. f. K. Wiss. 1895, S. 373; a. a. O. S. 11, entscheidet er sich ohne zwingenden Grund für eine weniger einfache Deutung.

schwindend seltener Fall, wenn sich einmal, wie in dem »Noli me tangere«, wirklich kein einziger unbyzantinischer Zug entdecken läßt.

Nehmen wir die Gestaltenbildung zum Maßstab und ihre augenfälligste Signatur, das Gewand, so drängt sich einmal die Beobachtung auf, daß fast sämtliche Füße, soweit sie nicht unbeschuht sind oder Sandalen tragen, selbst die, welche in den hohen Stiefeln der byzantinischen Volkstracht stecken, die gotische Bildung zeigen, und zwar oft genug mit ihrer charakteristischen Deformation, der scharfen Spitze und der starken Verdickung dahinter. Diese Verzerrung, die bei der Fußwaschung sogar die abgebundenen Sandalen betrifft, hat Duccio schwerlich dem Leben abgesehen. Sie beweist vielmehr schlagend, daß er als Miniaturmaler gewohnt war, in solchen Formen zu arbeiten. Nirgends findet sich dagegen die den Byzantinern eigne unnatürliche Verkleinerung des Fußes. In der Gewandbehandlung gehen deutlich zwei einander fremde Prinzipien einher. Der Künstler bemüht sich mit schwachem Erfolge, sie gelegentlich zu verschmelzen. Sie durchdringen sich nicht, weshalb, ist leicht zu verstehen. Von der einen Seite übernahm Duccio das in Byzanz umstilisierte antike Idealgewand ohne ausgeprägten Stoffcharakter. Diesem motivreichen, mit straffen Zügen, die in spitzem Winkel zusammenlaufen, knittrigen Zwischenfalten, Zickzacksäumen und geschärften Zipfeln arbeitenden, durchaus linearen Gewandstil stand die an den schweren Wollstoff gebundene gotische Gewandbehandlung gegenüber mit ihren zusammenhängenden Flächen, großen gebauschten oder einfach brechenden Falten, vorwiegend transversalen Schwingungen und geschlängelten Säumen, welche nur dem Spiel der gerundeten Linie Raum gewähren. In den kleinen Bildern der Rückseite und der Predella herrscht eine ziemlich strenge Scheidung. Apostel, Pharisäer, sowie die Gestalten aus dem Volke und zumeist auch die Frauen tragen byzantinische Gewänder. Allerdings verraten besonders die kurzen Tuniken oft ein Bemühen, die Motive zu runden. Sie erscheinen deshalb nicht selten wie aufgeschürzt. Überhaupt verfährt der Meister nicht ohne Überlegung. Wie sich die Schlangenlinien der Säume mit dem Faltengeschiebe verbinden, das tritt an den größeren Einzelfiguren der Ancona und Predella noch deutlicher zu Tage. Auf dem Hauptbild zeigt das abendländische Kostüm der lateinischen Schutzheiligen, die in der vorderen Reihe knieen, rechts eine sorgfältig motivierte Vermischung, links die ziemlich reine gotische Manier. Agnes und Katharina, deren Köpfe den abgewandelten griechischen Madonnentypus wiederholen, hat der Künstler vollends ein unverfälschtes gotisches Gewand umgehängt und die gotische Haltung gegeben. Auch der Evangelist Johannes, der mit dem Täufer und den Apostelfürsten einer durchaus byzantinischen Typenreihe angehört, ist in ein solches gehüllt. Für

die Übertragung des gotischen Stilprinzips auf das byzantinische Kostüm bietet die Gestalt Davids neben dem Predellenstück der Darstellung im Tempel wohl das merkwürdigste Beispiel. Er trägt die auf der rechten Schulter gespangte Chlamys — nicht einmal das Tablionum ist übersehen, wenn auch gründlich mißverstanden. Auf der r. Seite, wo sie sich öffnet, fällt sie mit breiter Borte steil herab, vom linken Arm aber, über den sie aufgenommen ist, entwickelt sich die doppelte Schlangenlinie der schmalen Goldlitzen. Der griechische Typus des königlichen Propheten mit dem runden Vollbart und dem halblangen Haar besaß eine zufällige Ähnlichkeit mit dem gotischen Ideal des blühenden Mannesalters. Darin lag eben für Duccio ein Anreiz, die Figur ins Zeitgenössische zu übersetzen, und die Chlamys setzte dem geringen Widerstand entgegen, wird sie doch von jeher in der byzantinischen Kunst einer großflächigeren, mehr stofflichen Charakteristik unterworfen. Die feinen Goldlinien der Säume kehren, bald einfach geschwungen, bald reizvoll bewegt, nie scharf geknickt, an den Gewändern Marias und — gegen alle byzantinische Gewohnheit — Christi wieder, die in der übrigen Faltengebung noch aufs deutlichste ihre ungotische Herkunft erkennen lassen, sodaß vielfach Widersprüche entstehen. Man bemerke z. B., wie bei Christus im Verhör vor Kaiphas die tiefen Langfalten den geraden Ablauf des goldenen Saumes gar nicht brechen. Der Mantel der Gottesmutter hat sich, an der Hauptgestalt der Ancona bereits geglättet und in große, geschweifte Faltenzüge gelegt. Nur am Boden und vor der Brust sieht noch das goldgelichtete Gefältel hervor, das sich an Duccios Madonna mit vier Heiligen in der Akademie (No. 23) auch über den Mantel ausbreitet. Christus gibt er es, wie schon von anderen bemerkt worden ist,[23]) mit bewußter Unterscheidung in den letzten beiden Bildern der Rückseite, wo er als Auferstandener erscheint. Die Annäherung der Gewandung an die neue Stilrichtung wird für den Künstler das Mittel, um die göttlichen Idealtypen gleichsam zu verjüngen, während seine Gestaltungskraft kaum ausreichte, die Gesichtszüge in gleicher Weise umzubilden, oder der Greis sich nicht entschließen mochte, mit der älteren Tradition ganz zu brechen. So hat sogar der Gekreuzigte trotz des engen Anschlusses an ein gotisches Vorbild (s. o.) byzantinischen Gesichtsschnitt. Byzantinisch bleibt im wesentlichen auch die Bewegung der Gestalten mit ihren lebhaften Contraposten, ihren Kopfwendungen und der starken Gestikulation.

Das kompilatorische Verfahren Duccios macht eine strengere Prüfung des Verhältnisses, das zwischen seinen Figuren und ihrer Umgebung besteht, vollends greifbar. Seine Behandlungsweise der landschaftlichen und

---

[23]) Peraté. Gaz. des b. arts, 1893. IX. S. 198.

architektonischen Szenerie ist neuerdings vortrefflich erörtert worden.[24]) Die Ergebnisse dieser Untersuchung können wir fast in allen Punkten annehmen, ohne doch ganz in das Gesamturteil und in Kallabs Lob einzustimmen. Denn es bleibt eine Reihe von Widersprüchen aufzudecken, die er übersehen oder für zu unwesentlich gehalten hat. Volle Einheitlichkeit haben nur die Szenen, welche sich in freier Natur abspielen. Das ist auch nicht anders zu erwarten, da Duccio nach Kallabs Nachweis in der Gestaltung der Landschaft auf durchaus byzantinischer Grundlage steht. Ich möchte sogar bezweifeln, daß ihm ein beträchtliches Verdienst an der Fortbildung des Landschaftsbildes der in Aufsicht dargestellten Bodenstufen und Bergkuppen gebührt. Es besteht allenfalls darin, daß er diese Berglandschaft durch einen klarer zusammenhängenden Bau und kräftigere Belichtung zu stärkerer perspektivischer Wirkung erhebt. Schon die byzantinische Miniatur des 9.—13. Jahrhunderts verstand es, die Gestalten, wie z. B. bei Duccio im Gebet in Gethsemane, überzeugend in den Mittelgrund hineinzustellen,[25]) ja, in den Mosaiken der Kachrije-Djami (Chorakirche) findet sich bereits eine Art perspektivischer Trennung der Gründe (Verkündigung an die Hirten). Duccio verwendet geschickt die ansteigenden Bodenabsätze, so z. B. um uns bei den hochgetürmten Gruppen in der Kreuzigung einen natürlichen Stand vorzutäuschen, (was ihm nur halb gelingt, weil er die Fußpunkte der hinteren Figuren verdeckt). In der Regel begnügt aber auch er sich mit der »angeschobenen Bergkulisse«. Wenn er ihr in der Komposition der Frauen am Grabe und des »Noli me tangere« selbst ästhetische Wirkungen abzugewinnen weiß, so hat er auch darin nur das gegebene Motiv, wie den Grabesfelsen in der ersteren, zu größerer Bedeutung erhoben. Das einzige Beispiel, daß er das landschaftliche Bild selbständig aufbaut, bietet der Einzug Christi in Jerusalem. Hier verfährt er jedoch ganz anders, und das ist bezeichnend, weil es sich dabei in der Hauptsache um eine Architekturdarstellung handelt.

Besteht in der landschaftlichen Bilderreihe eine logische, wenn auch teilweise nur fiktive Beziehung zwischen Figur und Umgebung, so verschwindet diese Bildeinheit bei schärferer Beobachtung mit einem Schlage in der weit umfänglicheren Folge der Szenen, die im Innenraume oder vor einem architektonischen Hintergrunde spielen. Die sich bei längerer Betrachtung immer mehr aufdrängenden Widersprüche entspringen dem Fortschritt, der in der Wiedergabe dieser Art des Schauplatzes und der Architektur erzielt ist. Er ist von Kallab (a. a. o. S. 35) ausgiebig beleuchtet worden. Kallab hat nicht behaupten wollen, daß Duccio geradezu

---

[24]) Kallab, Jahrb. d. K. Samml. d. Allerh. K. Hauses. 1901, S. 39.

[25]) Vgl. z. B. die Geburtsszene des Menol. Vat. bei Beißel, Vat. Miniat. Taf. XVI.

der Erfinder des Systems sei, das hier durch Erweiterung und Zusammenfassung einer Summe von »überkommenen Darstellungsmitteln« aus der älteren Tradition »herausgehoben« erscheint. Daß er es in der Tat nicht ist, kann um so weniger zweifelhaft bleiben, als Kallab sicher mit Unrecht dazu neigt, jene Elemente in erster Linie aus der byzantinischen Kunst herzuleiten. Mit den architektonischen Hintergrunds- oder Seitenkulissen der letzteren aber hat Duccios Bühne so gut wie nichts gemein. Höchstens Einzelmotive wie den Akanthuskarnies (im Hause des Pilatus) u. a. m. mag er ihr entlehnt haben. Bis zur Darstellung der Decke und damit des geschlossenen Innenraumes hat es die seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts stockende Kunstentwicklung in Byzanz selbst, wie Kallab nicht klar genug betont, überhaupt nicht gebracht. Duccio hingegen läßt uns nicht weniger als viermal in einen solchen Raum hineinsehen. Die Fluchtlinien der Decke und die seltenen des Bodens konvergieren und bringen dem Auge die Vertiefung zum Bewußtsein, wenn auch nicht in dem vorgestellten Maße und ohne daß Horizont und einheitlicher Verschwindungspunkt festgelegt werden. Es ist noch fast dieselbe, in den ersten Anfängen befangene Raumperspektive, — ein charakteristisches und konstruktiv bedeutsames Motiv darin sind die Wandkonsolen —, wie sie Giotto (bezw. der Meister der Franzlegende) in Assisi hat. Die Frage, wo ihr Ursprung liegen mag, wollen wir daher erst dort erörtern. Nichts spricht für ihre Entstehung auf der Grundlage der maniera greca.

In eine ganz andere Richtung weisen denn auch die viel zahlreicheren Szenen, in denen Duccio nur einen Teil des Schauplatzes als bedeckten Raum, und zwar durchgehends als eine von links gesehene offene Halle wiedergibt. Wir finden da die bis an den vorderen Bildrand vorgerückten dünnen Stützen, wie sie in den rein gotischen Architekturen der Trecentomalerei schon von Giotto an typisch sind, in Gestalt der in der italienischen Gotik so beliebten gedrehten Säulen. Einmal (bei der Bestechung des Judas) ist es eine tiefer zurückgeschobene Pfeilerhalle mit Kreuzgewölben und daneben ein Polygonalbau, beide wieder von durchaus italienischem Charakter. Dazu kommt, daß die Mehrzahl der Türen und Fenster bei Duccio den gotischen Spitzbogen, seltner den Rundbogen oder einen viereckigen Rahmen aufweisen. In der völlig nach byzantinischem Schema komponierten »Darstellung i. T.« ist der Kuppelbaldachin zu einem gotischen Ciborium geworden. Kurz, die gesamte Architektur trägt zeitgenössisches Gepräge, auch wo sie nur Außenansichten darbietet, wie bei der Verleugnung Petri und dem Einzug des Herrn. Da ist es freilich nicht zu verwundern, daß die byzantinischen Figurengruppen sich darin nicht ganz zurechtfinden und die Gebäude gleichsam dahinterstehen. Sind es doch Gruppierungen mit engem

flächenhaften Kontakt, den der Künstler nicht in ein räumliches Hintereinander umzusetzen wußte. Die Figuren stellen sich eben trotz ihrer plastischen Modellierung im Grunde nicht als raumfüllende Größen dar. Was die griechische Kunst nicht vermag, ja lange vermeidet, nämlich plastische Vorstellung durch zeichnerische Mittel der Verkürzung und durch Wendungen zu erwecken, blieb auch Duccio mehr oder weniger versagt. Kaum, daß es ihm, z. B. in der Kreuzigung, gelingt, ein paar Einzelgestalten im reinen oder noch sehr zaghaften verlorenen Profil in Rückenansicht von der Gesamtgruppe loszulösen. Die byzantinische Malerei gebraucht das erstere äußerst selten und kennt das letztere so gut wie gar nicht. Um nur die augenfälligsten aus diesen Gegensätzen entspringenden Ungereimtheiten hervorzuheben, so beginnt die ganze Baukonstruktion manchmal erst hinter der den Vordergrund ausfüllenden Menschenmenge, so z. B. beim Hause des Herodes, dessen Thron doch schwerlich außerhalb des Gemaches gedacht ist und (einseitig) ebenso bei der letzten Verleugnung Petri. Noch öfter werden einige Figuren in unmöglicher Weise vor jene vorderen Säulen herausgeschoben, so bei der Verspottung Christi und der Vorführung und Anklage (s. unten) im Hause des Pilatus. Daß die Gruppen als Ganzes übernommen sind, beweist vor allem die durchaus typische Fußwaschung, sowie das Abschiedsgespräch mit den Elf, die mitten im Zimmer in ungleicher Höhe auf dem Boden sitzen, offenbar weil der ganze Figurenkomplex einem griechischen Vorbilde, das auf bergigem Landschaftsgrunde eine ganz andere Szene (vermutlich die Anrede an die Elf im Gethsemanegarten) darstellte, entlehnt ist. In beiden Fällen wiederholt sich der eben bemerkte Fehler, aber nur auf der rechten Seite. Hauptsächlich durch das Mittel der Deckungen und durch allerlei geschickte Griffe bemüht sich Duccio, solche Mängel zu verschleiern und die Raumwirkung zu verstärken, verwickelt sich aber dabei oft in noch schlimmere Widersprüche. Hier hängt auf einem durch das Zimmer gezogenen Balken ein Gewandstück, dort wird ein Sitz schräg hingestellt, der wieder eine kleinere Gruppe deckt, wie der Thron des sein Gewand zerreißenden Kaiphas oder das Tribunal des Pilatus, leider nur in ganz konventioneller und auf einen anderen Standpunkt berechneter Perspektive. Und die unglaubliche Einzwängung der Bewegungen in die Räumlichkeit, wie bei der Händewaschung des Pilatus, wo der weit hinten — man weiß nicht, worauf — stehende Diener ihm das Wasser um die Säule herum über die Hände gießt, u. a. m. in der Geißelung und Verspottung beweist am besten, daß die Kompositionen ursprünglich unabhängig von ihr und daß ihre Figuren in viel unbestimmterer räumlicher Beziehung zu einander gedacht waren.

Auf Duccios unverkennbare Vorliebe für Durchbrechungen der

Wände und Durchblicke in Nebenräume durch offene Türen mit perspektivisch gesehenen Flügeln, ein byzantinisches Motiv, hat schon Kallab hingewiesen. Die häufigste Art der Raumerweiterung durch ein anschließendes, offenes, mitunter tieferes Gemach oder einen Hof (Geißelung, Christus vor Herodes), dient ihm zur Unterbringung seiner figurenreichsten Gruppen, aber diese türmen sich in einem Grade auf, der zu dem wenig ansteigenden Boden in gar keinem Verhältnis steht, ja, es widerfährt dem Künstler, z. B. bei der Verhandlung des Pilatus mit dem Volke und den daneben befindlichen Bildern, daß nur die wenigen vornean stehenden Gestalten Füße haben, obgleich die hintere Bodenlinie dazwischen durchläuft. Das ist die Folge eines bekannten byzantinischen Prinzips des Gruppenaufbaus, das eben nicht auf klare Raumgestaltung und vor allem nicht auf konkrete Wiedergabe der Standfläche berechnet ist und darum nie dem Augenschein so handgreiflich widerspricht. Diese mitsamt den Innenräumen und offenen Hallen ist also sichtlich hinzugefügt. Denn Duccios Architektur beruht in ihrem konstruktiven Zusammenhange auf dem Gestaltungsprinzip der gotischen Miniaturmalerei, auf das wir werden zurückkommen müssen. Er gebraucht mit anderen Worten auch dafür fertige Grundschemata. Eine bessere räumliche Figureneinstellung ist nur in zwei Fällen erzielt, bei der ersten Verleugnung Petri im Hofe und beim Abendmahl, und zwar mit Hilfe von Rücken- und Profilansichten und starker Aufsicht auf den Tisch (bezw. die Sitze), und bei der zweitgenannten Szene weisen die Parallelen (Naumburg) und das ikonographische Motiv (s. o.) auf abendländische Anregungen hin.

Es ist also alles in allem mehr ein Aneinanderfügen und die äußerste Ausnutzung der ihm geläufigen Mittel der Überschneidung und einiger perspektivischer Verkürzungen, wodurch Duccio seiner unleugbaren Raumempfindung Ausdruck zu geben weiß, als wirkliche Raumgestaltung. Am vollkommensten ist ihm das in der Szene des Einzugs Christi in Jerusalem gelungen. Indem er hier die schrägen Linien der Architekturen scheinbar eine Wendung machen und den Beschauer durch das offne Stadttor in die Straße blicken läßt, vor der Stadtmauer im Mittelgrunde ein mit Bäumen bestandenes Stück Felsboden ausbreitet und die Kindergruppen darauf durch die Einfriedigung des Weges deckt, die den Vordergrund begrenzt, über den Stadtzinnen endlich die ferne Domkuppel zeigt, wird der Blick wirklich von Plan zu Plan in die Tiefe gezogen. Man übersieht anfangs völlig, daß die Abstände und die Lage der äußeren und inneren Ansichten nicht übereinstimmen, daß der Vordergrund von rechts und der Mittelgrund mit dem Stadttor von links gesehen erscheint, weil Duccio für die perspektivische Harmonie der Fluchtlinien die planimetrische des parallelen Verlaufs der bedeutsamsten Geraden einsetzt und

so dem Auge eine andere Art ästhetischer Befriedigung bietet. Noch weniger wird man dessen gewahr, daß die Bewegung der Figuren eigentlich doch eine friesartige bleibt und daß das Auftürmen der Gruppe rechts allein den Anschein erweckt, als käme die Menge Christus entgegen den Weg herab. Die Illusion hört dagegen sogleich auf, wenn man durch Verdecken der übrigen Teile einen dem ikonographischen Typus entsprechenden Mittelstreifen in der Höhe des Herrn mit seinem Reittier ausschneidet.

Das zuletzt betrachtete Bild stellt wohl die fortschrittlichste Leistung Duccios in der Wiedergabe des Schauplatzes, wie er ihn z. T. von der Miniaturmalerei übernahm, und seiner Verquickung mit der griechischen Figurenkomposition dar. Eine Fülle von Anregung ist davon ausgegangen. So widerspruchsvoll das ganze System erscheint, so fruchtbar wurde es als Keim einer sich daraus entwickelnden bildmäßigen Darstellungsweise. Seine Entstehung verdankt es durchaus der merkwürdigen, empfänglichen Natur des Künstlers, der aus jeder Richtung die brauchbaren Elemente herauszuholen verstand. Daß er im allgemeinen an der byzantinischen Ikonographie festhält, ist begreiflich. Bot sie ihm doch zweifellos die reichere und pathetischere Ausgestaltung der Passionsszenen. Die Übereinstimmungen mit dem Malerbuch (s. o.), besonders auffällig bei der Szene des Begräbnisses der Maria (§ 354), bei der die echt griechische Legende jeden Gedanken an die Priorität des Westens für die Kunstdarstellung ausschließt, beweisen, daß die Vermittlerrolle dabei nicht etwa die griechische Miniatur, sondern die Tafelmalerei erfüllt hat. Mit seiner Technik und seinem Kolorit wurzelt ja Duccio durchaus in dieser.[26]) Trotzalledem ist seine reifste Schöpfung in ihrem Stilcharakter, wie in ihrer die Mitte zwischen Ancona und Triptychon haltenden äußeren Bildform das Ergebnis einer Kunstmischung.[27]) Nur langsam mag ihn die gotische

[26]) Vgl. Dobbert, Jahrb. der kgl. Pr. K. Samml. 1885, S. 163.

[27]) Dobbert, a. a. O. S. 155 ff. scheint mir in der Annahme ausgebildeter gotischer Zierformen für das Dombild zu weit gegangen zu sein. Die nach ihm in eine oberste Reihe zu versetzenden Apostelfiguren sind nach Peraté a. a. O., I, S. 104 u. X, 177, von der Haupttafel untrennbar. Die Hinaufrückung der Grabtragung Marias und der Thomasszene erscheint fraglich und ist nicht notwendig, da die Vermehrung der oberen Bilder auf 8 statt 7 weder durch den erhaltenen Bestand noch durch ein Zeugnis gefordert wird. Die in der Zahlungsnotiz (Milanesi, Doc. per la storia del l'arte Senese, I S. 178) erwähnten Engel dürften als Giebelfüllungen unmittelbar über dieser Bildreihe aufgesessen haben, wie bei dem Bilde der Akademie No. 23. Dann bekommen wir eine weit einfachere Form. Auf die Zahl von 34, die Duccio für 38 bezahlt werden, kommt man annähernd (26 = 30 und 7 nebst Engeln) unter der Voraussetzung, daß die Predella damals noch unberücksichtigt blieb (s. o.), während Dobberts Zählung (die Sienes. Malerschule, S. 26 und a. a. O. S. 158) gerade der Berechnung widerspricht, nach der die größeren Bilder der Rückseite nicht für einfach gezählt wurden.

Auffassungsweise in ihren Bann gezogen haben. Bei der Madonna Rucellai, deren Zuschreibung an Duccio heute durch archivalische Beweisgründe gesichert ist (Brown, a. a. O.), lassen sich nur am Mantelsaum und in den Blendbogen des Thrones die ersten Anzeichen davon wahrnehmen. Alle Bedenken, die noch Thode (a. a. O., S. 38), wie Schnaase hier zum mindesten den Einfluß Cimabues anzunehmen bestimmten, lösen sich unter der Voraussetzung einer solchen Entwicklung des Künstlers. Man versteht dann leicht, daß Maria hier noch das göttliche Kind von byzantinischem Kopftypus, feierlich strengem Ausdruck und z. T. byzantinischer Gewandung, auf dem Dombilde dagegen einen zarten blondlockigen Knaben in gotischem veilchenblauen Mäntelchen hält und warum hier in ihren eignen Zügen die Schwingung der Brauen und die Krümmung der Nase abgeschwächt ist. Die stilistischen Differenzen der beiden Tafeln beruhen eben nicht auf individuellen, sondern auf viel allgemeineren Zusammenhängen. Zwischen sie schieben sich die Nummern 23 und 24 der Akademie in Siena als Mittelglieder mit wachsendem gotischen Einfluß ein (vgl. besonders das Kind), während die leider sehr überarbeitete Tafel No. 20 mit den drei Franziskanern (von auffallend byzantinischem Gesichtsschnitt) wohl noch vor die Madonna Rucellai fällt.

Wie Duccio auf das Durchdringen der Gotik in der sienesischen Malerei hemmend eingewirkt hat, das offenbart sich deutlich bei seinen jüngeren Zeitgenossen, besonders bei dem ungleich schöpferischer veranlagten Simone Martini. Dessen frühestes Werk, die Maestà im Palazzo pubblico, bezeugt, daß Simones Kunst aus einer anderen Wurzel entsprossen ist. Simone kommt aus der Miniaturmalerei, — die er, wie bemerkt, nachweislich bis in sein Alter hinein ausübt, — anscheinend unmittelbar zur Freske. Aber Duccios Dombild hat auch auf ihn seinen Eindruck nicht verfehlt. Eine Reihe byzantinisierender Heiligenfiguren hat er diesem nachgebildet. Und wenn sich bei ihm zwei durchaus verschiedene Engeltypen nebeneinander vorfinden,[28]) so gehört der eine wieder Duccios Schule an, der andere dagegen ist nach Proportion, Gesichtsbildung und Kostüm der gotische, wie wir ihn auch bei Giotto antreffen. Gotisch ist aber vor allem diese hochaufgerichtete schlanke blondhaarige Madonna selbst mit dem Schleier und der Krone und mit dem schönen Faltenzuge im golddurchwirkten Gewande. Allein wo ist sie ein Jahrzehnt später geblieben? So unglaublich es scheint, so hat Simone (nicht etwa Memmi) in der Verkündigung der Uffizien wie in den Madonnen von Pisa (schon 1320) und Orvieto Duccios Madonnentypus aufgenommen und fortgebildet und nicht gerade zum Vorteil. Der ritterliche Heilige da-

[28]) A. Gosche, Simone Martini, S. 17.

neben hat dieselben geschwungenen Brauen, und eine Zwitterbildung ist nicht minder die hl. Julitta. Nicht einmal in der Verkündigung in Antwerpen hat sich Simone von diesem Typus befreit, ja der Engel kommt dort Duccio noch näher. In seinen religiösen Kompositionen bewahrt Simone hier und auf den verwandten Tafeln in Paris und Berlin[29]) noch manche andere Gestalt seines Vorgängers. Sein Gekreuzigter steht dem des Dombildes so nahe, als wäre er von Duccio selbst gemalt. Simone aber wendet hier und ähnlich in der Kreuzabnahme auch dessen hochgebaute Kompositionsweise auf seine eignen abweichenden Figurentypen an, obgleich er es versäumt, diese Höhe der Gruppen durch Verdeutlichung des ansteigenden Bodens zu begründen. Der Gesichtsschnitt Christi bleibt derselbe auch in der selbständiger komponierten Kreuztragung. Wie hier die Volksmenge aus dem Tor herausdrängt, das zeigt wohl etwas kräftigere Tiefenbewegung, was freilich drei Jahrzehnte später nur in der Ordnung ist. Um so auffallender ist die miniaturenhafte, wenngleich vollkommen körperliche Wiedergabe des Stadtbildes. Die Gruppierung bleibt dieselbe. Wie kommt es denn, daß derselbe Meister in seinen früheren Martinsfresken in Assisi die Gestalten viel besser hintereinander auf gleicher Bodenhöhe aufzustellen weiß, also ganz nach Giottos Art? Nicht etwa unter dessen Anregung, sondern augenscheinlich, weil es für diesen Stoff andere Vorstufen gab, und zwar Miniaturen. Daher besteht hier zwischen Figur und architektonischer Umgebung auch ein logisches Verhältnis. Allerdings ist für Simones Architekturen die nicht unzutreffende Beobachtung gemacht worden (Gosche, a. a. O. S. 50), daß die Gestalten mehr vor diesen Hintergründen als darinnen stehen. Duccios Verfahren entspricht dem, wie bemerkt, durchaus und es erklärt sich daraus, daß für ihn eine Übertragung solcher Raumdarstellung auf andere Kompositionen so leicht möglich war. Die gotische Miniatur hatte eben in Italien schon um die Wende des Ducento in der Konstruktion der architektonischen Szene einen bedeutenden Fortschritt erzielt, aber die Einstellung der Figur in die Tiefe war noch eine mangelhafte. Immerhin begegnen wir in Simones Martinsfresken doch nie jenen schreienden Fehlern Duccios. Dagegen hat er die Raumdarstellung selbst kaum erheblich vervollkommnet, er ist vielleicht sogar mehr als Duccio auf der gegebenen Grundlage stehen geblieben. Wir finden auch bei ihm die bis an den Bildrand vorgeschobenen dünnen Stützen, die Erweiterung der Innenräume durch einen anschließenden tieferen Nebenraum u. a. m., kurz dieselben Schemata, aber nichts wesentlich Neues.

---

[29]) Vgl. Schubring, Jahrbuch der K. Pr. K. Samml. 1901, S. 141 ff., der sie sogar für Bestandteile eines Triptychons hält.

Erst die Lorenzetti nehmen Duccios Bestrebungen mit aller Energie auf, und Ambrogio bringt sie mit einem weit besseren Verständnis für den Zusammenhang von Gestalt und Umgebung zu einem für seine Zeit sehr bedeutenden Abschluß.[30] Mit Vorliebe geben sie schräge Straßenprospekte und statten diese ganz anders mit Motiven aus, die der Wirklichkeit abgelauscht sind. Die Innenräume gewinnen an Tiefe und die Figuren bewegen sich darin ohne Schranken. In einem der Bildchen aus der Nikolauslegende (gegen 1335) in der Akademie zu Florenz wagt Ambrogio sich sogar aus freier Anschauung heraus an das perspektivische Problem der Untensicht und zeigt uns vom Standpunkt des gleichsam in eigner Person verkleinerten und auf der vor das Bild projizierten Standfläche gedachten Beschauers durchaus folgerichtig von den hinten sitzenden Personen einer Tischgesellschaft im Obergeschoß nur die Köpfe und die halbe Brust über der Tafel. Zur einheitlichen zentralperspektivischen Auffassung freilich hat er es in Unkenntnis ihres Grundgesetzes nicht gebracht. Um so bewunderungswürdiger bleibt seine Leistung. In den Architekturen erinnert hier nichts weiter als die konventionelle Durchbrechung der Vorderwand und die Einstellung eines schlanken Säulchens in den Ausschnitt an ihre Herkunft. Mit lebendigem plastischen Gefühl hat Pietro oder Ambrogio[31] auch Duccios gedrängte und aufgetürmte Figurengruppierung in der Kreuzigungsfreske in Assisi in ein greifbares Getümmel von Menschen- und Pferdeleibern umzusetzen gewußt. Immerhin bewahren selbst die Lorenzetti in ihren religiösen Wandgemälden eine geschlossenere Gruppenbildung. Sie mit Simone in Zusammenhang zu bringen ist nur insofern richtig, als auch sie zweifellos — wenn auch vielleicht nur Pietro unmittelbar[32] — aus der Miniatur hervorgehen, woraus sich eine gewisse Typengemeinschaft mit jenem erklärt. Und sie

---

[30]) Für Pietro läßt sich das um so bestimmter aussprechen, wenn ihm, wie ich glaube, das Altarbild des hl. Augustin in Siena (S. Agostino) gehört. Nach Figurenbildung und Architekturkonstruktion ist es fraglos einem der Brüder, schwerlich einem Schüler, zuzuweisen, jedenfalls aber weder Simone noch Memmi, deren Namen bisher damit in Bezug gebracht wurden. Pietros Art kommen namentlich die beiden Prophetenbüsten in den Zwickelmedaillons sehr nahe (vgl. die Heiligen auf der Tafel von S. Ansano, die zwei Kleriker auf dem Bildchen der Bestätigung der Carmeliterregel in der Akademie, sowie die »Thebais«).

[31]) Schmarsow, Festschr. zu Ehren d. K. hist. Inst. in Florenz, S. 154, hält an Pietro fest (ebenso Schubring, Rep. f. K. Wiss. 1899), während Dobbert, Die Sienes. Malerschule, S. 46 ff., für Ambrogio eintritt. Eine zusammenfassende Untersuchung über die Lorenzetti ist eine dringende und dankenswerte Aufgabe.

[32]) So auch Schubring, a. a. O. S. 8, dem ich nur darin nicht zustimmen kann, daß Simones Architekturbehandlung im Gegensatz dazu den reinen Freskenstil vertritt. Wenn Schmarsow, a. a. O. S. 155 betont, daß Pietro nicht »Mühe hat, wie der Miniator

behaupten diese Typen Duccio gegenüber mit viel größerer Selbständigkeit. Von Pietros frühesten Madonnen geht die aus S. Ansano (1329) mit der Maria der Maestà Simones zusammen, während die der Pieve in Arezzo (schon um 1320) den etwas abweichenden Grundtypus derselben Gesichtsbildung in seiner ursprünglichen Reinheit und größeren Lieblichkeit darstellt, die in seinen späteren Bildern in der Akademie von Siena und in den Uffizien vielleicht unter dem Einfluß Giottos und in denen Ambrogios wohl in Annäherung an die Antike abgewandelt wird. Auch unter den männlichen Heiligen überwiegen bei den Lorenzetti abendländische Typen, die an Simone erinnern. Das griechische Element erscheint fast abgestreift. In einzelnen Heiligengestalten der o. a. Tafeln Pietros in Arezzo und S. Ansano ist es jedoch ähnlich wie bei Simone (in den Tafeln zu Orvieto u. Pisa), wenngleich nur noch stärker, aber in einer schwer zu analysierenden Weise assimiliert. Und in dieser Auffassung leben die byzantinischen Ideale in der sienesischen so gut wie in der florentinischen Kunst, in die sie z. T. aus ihr übergehen, fort und wirken noch bestimmend ein auf die Auswahl und Idealisierung der Modelle, nach denen die Quattrocentisten die Apostel, den Täufer und gewisse Heilige malen.

Die Entwickelung des malerischen Stils in Siena bis zu seiner bleibenden Ausprägung überblickend, erkennen wir, wie zwei Künstlergenerationen an dem Verschmelzungsprozeß der heterogenen Kunstformen und -prinzipien arbeiten, die Italien im Laufe des Ducento aufnimmt. Die freie Neuschöpfung, der künstlerischen Phantasie der Epoche noch ein wenig gewohntes Ding, gewinnt erst bei Ambrogio Lorenzetti, neben Giotto unbestreitbar dem Größten des Trecento, einen lebhafteren Zug.

---

die Enge seiner Anschauung zu erweitern«, — »sondern das summarische Verfahren der Freskotechnik usw. mit der Feinheit des Tafelbildchens zu vertauschen«, so scheint mir die zu klein geratene Hand der Altenburger Madonna ganz so wie bei Giotto (s. Fortsetzung) doch viel eher für das erstere zu sprechen, während die Malweise allein schwer das Gegenteil beweisen kann.

Die Handzeichnungen der Uffizien in ihren Beziehungen zu Gemälden, Skulpturen und Gebäuden in Florenz.[1])

Zweiter Aufsatz.

Von **Emil Jacobsen.**

Die wichtige Gruppe von Handzeichnungen, die nachweisbare Beziehungen zu bekannten Kunstwerken haben, kann uns in zweifacher Hinsicht nützlich sein. Erstens, indem sie uns einen Einblick in die Genesis der Kunstwerke verschafft, die Intentionen der Künstler im Ganzen aufklärt, das Wachstum oder die Entfaltung ihrer Ideen enthüllt und uns dadurch einen wichtigen Beitrag zum vollen und tiefen Verständnis der Kunstwerke übermittelt; zweitens dadurch, daß sie, indem die Blätter durch ihre Beziehungen sich als echte Studien der betreffenden Meister kundgeben, die Basis für unsere ganze Handzeichnungskunde bildet. Nur sind hier einige Klippen zu vermeiden, namentlich die: Nachzeichnungen für Vorzeichnungen zu nehmen.

Doch auch die Beziehungen dieser Nachzeichnungen sind von keiner geringen Wichtigkeit. Sie zeigen den Geschmack des Künstlers, was ihn reizte oder imponierte, die Eindrücke, die er festhalten möchte, die Richtung seiner künstlerischen Tendenzen und, wo die Ricordi sich häufen, offenbaren sie die Hauptströmungen der künstlerischen Impulse und zeigen den Geschmack der Zeit. Man glaube auch nicht, es handle sich hier nur um die kleinen Künstler; auch die größten haben Ricordi gemacht.

Nicht selten werden die Erinnerungen zu Aneignungen. Bekannte Gestalten gehen nur leicht vermummt von einem Kunstwerk zum andern hinüber. Die Fäden laufen hin und her: Einflüsse, die man sonst nicht

---

[1]) Dieser Aufsatz wurde schon im April 1903 der Redaktion dieser Zeitschrift eingereicht. Er ist also unabhängig von dem mehrere Monate später erschienenen Werk von Bernhard Berenson: The Drawings of the Florentine Painters. London, Murray 1903. Ich bedaure, daß es mir jetzt bei der Korrektur nur in sehr beschränktem Maße möglich ist, dies grundlegende Werk zu berücksichtigen. Ich werde doch, namentlich wo unsere Anschauungen divergieren, darauf in den Fußnoten aufmerksam machen.

ahnen würde, sind mit der Hand zu greifen. Dem Beschauer enthüllt sich das ganze Kunstgewebe der Zeit gleichsam von seiner verborgenen Seite. Man blickt hinter die Kulissen.

Dann gibt es noch Zeichnungen, die Beziehungen zu verloren gegangenen Kunstwerken haben. Diese hat unsere moderne Kunstwissenschaft sehr wenig oder fast gar nicht beachtet, im Gegensatz zur Archäologie, der jede Andeutung auf untergegangene Kunstwerke, sei es auf geschnittenen Steinen, auf Kameen, auf Spiegeln, Vasen, Münzen oder anderswo, von höchstem Werte ist. Was ist hier nicht noch zu retten! Ich komme bei meinen Untersuchungen mehrfach auf solche zu sprechen. Aber man sollte diese Sache systematisch betreiben und die diesbezüglichen Angaben unserer Quellenschriften mit den Handzeichnungen in den verschiedenen Sammlungen vergleichen. Man wird überhaupt bald erkennen, daß das vertiefte Studium der Handzeichnungen der Kunstforschung ganz neue Perspektive eröffnen wird.

Nachfolgende Untersuchungen bilden die Fortsetzung oder Ergänzung zu den in meinem gleichnamigen Aufsatze vom Jahre 1898 schon enthaltenen. Ich habe den Gegenstand auch wohl hiermit nicht ganz erschöpft, doch hoffe ich, daß mit meinen Beziehungen, welche ich auf mehr als das Doppelte gebracht habe, von dem was früher bekannt war, das Wesentlichste getan ist. Einige Zusätze zu den Notizen meines früheren Aufsatzes, sowie Berichtigungen von einigen Angaben, die mir jetzt nicht mehr haltbar erscheinen, teile ich in untenstehender Note mit. In mehreren Fällen sind auch die Rahmen und Nummern geändert worden, was ebenfalls unten angegeben ist.

Denjenigen, die meinen früheren Aufsatz für das Studium der Handzeichnungen benutzen wollen, kann ich nicht genug empfehlen, zuerst diese Note zu berücksichtigen[2].)

---

[2]) Die voranstehenden Nummern beziehen sich auf die laufenden Nummern in meinem früheren Aufsatz.

1. Die leichte Skizze eines Apollo, offenbar aus dem 16. Jahrh., macht auch die Echtheit unserer Studie verdächtig. Wahrscheinlich Kopie.

5. Ähnliche Engel tummeln sich auch oben in der »Geburt Christi« der National Gallery. In Nr. 187, Rahmen 55 glaube ich eine nicht erkannte Studie zu diesem berühmten Bilde nachweisen zu können. Die Zeichnung stellt drei aus einem Buch singende Engel dar, wie sie im Bilde auf dem Dach der Hütte erscheinen. Dort schweben sie, während sie hier knieen. Der Meister hat sie wohl erst schwebend gedacht.

8. Die Zeichnung ist nicht von Rafaellino del Garbo. Sie hat nach meiner jetzigen Ansicht keine Beziehung zu seiner Auferstehung (wie es vom Katalog und mir selbst angenommen worden), dagegen zu einem umbrischen, dem Perugino nahestehenden Bilde im Besitze des F. A. White Esq. (ausgestellt in der New Gallery 1893). Die schlafende Figur rechts kommt im Bilde genau so vor.

15. Die Auffindung des Skizzenbuches Soglianis hat hier Klärung gebracht. Nicht allein gehört ihm die auch jetzt vom Katalog unter dem Namen »La vergine che dà la cintola a S. Tommaso« Nr. 178 angeführt ist, sondern meiner Ansicht nach auch jedenfalls der obere Teil von der dem Fra Paolino irrtümlich zugeschriebenen, sehr übermalten Assunta, Nr. 174. Die Zeichnung ist jedoch ganz ohne Beziehung zu diesen Gemälden.

24. 25. 26. Nach meiner jetzigen Ansicht Nachzeichnungen nach Skulpturen auf dem Grabmal von S. Pietro in Rom.

27. Von Giovanni Antonio da Brescia.

28. Lies Rahmen 43.

29. Diese Zeichnung weicht namentlich in der Beinstellung des Bambino vom Uffizienbild ab und hat in dieser Hinsicht größere Ähnlichkeit mit dem Schulbild in der kleinen Galerie der »Innocenti«. Es ist also keine Kopie nach jenem Gemälde, wahrscheinlich Kopie dagegen nach einem, wohl nicht mehr existierenden Entwurf von Fra Filippo Lippi. Da die Technik nicht wie angegeben Silberstift, sondern Bleistift ist, muß sie frühestens aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen. Daß eine Fälschung beabsichtigt war, ist möglich, aber nicht zu beweisen.

30. Kopie.

34. Schule Ghirlandajos. Zu vergleichen mit einem vom Rücken gesehenen Jüngling im Fresko »Zacharias schreibt den Namen« in S. Maria Novella.

37. Hier findet sich auch ein Ricordo nach Uccellos Schlachtenbild in den Uffizien: das nach hinten ausschlagende Pferd. Andere Studie im Louvre.

40. Lies Nr. 494.

41. 42, 43. Können auch Beziehungen haben zu der großen »Thronende Madonna« im Pitti.

48. Lies Rahmen 127.

49. 50. Gehen aus. Siehe dagegen Nr. 40 und 84.

51. Kopie nach dem Bilde, doch kaum wie B. Berenson meint von Sogliani zu seinem Bild in San Niccolo del Ceppo. Zu diesem befindet sich nämlich eine echte, dem Fra Bartolommeo irrtümlich zugeschriebene Studie in der Albertina, sowie andere hier in den Kartellen.

52. Jetzt richtig als Granacci ausgestellt.

57. Die Beziehung, vom Katalog angenommen, kann ich nicht mehr zugeben.

59. Nicht Perugino.

60. Kopie. Ich nenne hier eine dem Palma Giovine zugeschriebene Version (Nr. 1872) nach dem Bilde. Feder.

70. Lies Rahmen 479 Nr. 793.

81. Diese Vermutung wird durch eine auf einem Arazzo im Museo Civico zu Pisa sich befindende mit unserer Zeichnung übereinstimmende »Pallade« bestärkt. Vgl. die Abbildung in Miscellanea d'Arte 1903 Heft VIII.

85. Kopie.

86. 91. 92. Auch Beziehungen zu den Heiligen Familien in der Galerie Corsini in Rom und in der Coll. Cook zu Richmond. Scheint jedoch Kopie nach einem dieser Bilder.

95. Lies Andrea del Sarto. Kopie nach einer Zeichnung.

106. 107. 108. Wahrscheinlich Kopien von Gianicola Manni.

110. Lies Rahmen 260. — 122. Lies Nr. 609.

124. Das Gemälde, jetzt in den Uffizien, gehört in die Schule von Botticelli.

125. Lies Nr. 557. Kopie, wahrscheinlich von Fra Paolino. Ich nenne hier noch einige Rötelkopien nach dem Fresko Nr. 6784 und 6785.

Handzeichnungen zu Gemälden in der Akademie.

Albertinelli: Verkündigung. Nr. 169.

205 (Rahmen 133 Nr. 453). Zwei Studien zu einer Verkündigung mit begleitenden Engeln, dem Fra Bartolommeo mit Recht zugeschrieben (Braun Nr. 60),[3] aber von Albertinelli als Vorlage für das obengenannte Bild benutzt. Für den Gabriel hat er sich wohl auch an eine schöne Studie von Fra Bartolommeo angelehnt (Rahmen 109 Nr. 462), die vom Katalog irrtümlich in Beziehung zum Verkündigungsengel im kleinen Altärchen in den Uffizien gesetzt wird, wie ich es schon in meinem früheren Aufsatz bemerkt habe.

Fra Bartolommeo. Madonna mit dem Kinde. Nr. 171.

206 (Nr. 6837). Schwarzkreidestudie zum Bilde.

Fra Bartolommeo: Erscheinung der Madonna vor S. Bernhard Nr. 66.

207 (Rahmen 553 Nr. 1780). Große Kartonzeichnung der Hieronymus und Johannes. Die Beziehung ist nicht ganz sicher, doch wahrscheinlich, nur befremdet die Größe der Figuren. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Botticelli: Thronende Maria. Nr. 85.

208 (Rahmen 54 Nr. 202). Draperie befestigender Engel. Studie für den Engel rechts. (Braun Nr. 132.) Im Bilde ist nur Kopf und Arm sichtbar. Feder getuscht, weiß gehöht. Dieselbe Studie ist wohl noch benutzt zu dem draperiebefestigenden Engel in der »Madonna mit Engeln« in der Ambrosiana zu Mailand. Die Beziehungen nicht vom Katalog erwähnt.

Botticelli: Allegorie des Frühlings. Nr. 80.

209 (Rahmen 74 Nr. 159). Filippino zugeschrieben. Auf diesem

---

127. Lies Rahmen 104. — 132. Lies Rahmen 104. — 135. Kopie. — 138. Nicht von Andrea del Sarto. — 143. Ist jetzt ausgestellt. — 147. Lies Rahmen 152. — 151. Hat keine Beziehung zu der Vorhalle der Annunziata. Ist überhaupt abweichend. Ist sie Frühwerk wie Berenson meint? Die Architektur ist sehr Bramantesk, andererseits finden sich merkwürdige Anklänge, namentlich im Landschaftlichen an Cesare da Sestos Anbetung der Könige in der Galerie zu Neapel, sowie auch an die aus der Werkstatt Signorellis stammende Anbetung der Könige im Louvre, hier auch im Figürlichen. — 153. Lies Rahmen 67 Nr. 129. — 156. Späte Kopie. — 158. Lies Rahmen 152.

176. Nach meiner jetzigen Ansicht von Piero di Cosimo, dessen Zeichnungsweise, wie schon Morelli bemerkt hat, große Ähnlichkeit mit Ghirlandajo hat.

177. Lies Nr. 294.

181—183. Das Original Pontormos, worauf diese Studien sich beziehen, befand sich in der Coll. Doetsch. Das Altarbild in San Michelini in Visdomini, wenn auch allgemein als Original betrachtet, ist eine auf Papier gemalte Kopie.

187. Nicht ausgestellt.

203. Diese interessante Zeichnung ist nicht länger ausgestellt.

3) Braun wird immer hier nach dem Katalog 1887 zitiert.

Blatt sieht man eine Figur, die als eine Studie nach dem Merkur, wenn auch im Gegensinn erscheint. Von einem von Filippino stark beeinflußten Schüler oder Nachahmer Ghirlandajos, dem auch die männlichen stark an Filippino anklingenden Aktstudien in Rahmen 72 und 73 zuzuschreiben sind. Silberstift, weiß gehöht auf grauem Papier.[4])

Cigoli: Martyrium des hl. Stephanus. Nr. 206.

210 (Rahmen 547 Nr. 828). Großer Karton zu diesem Bilde. Aquarell. Zwei Federzeichnungen habe ich schon in meinem früheren Aufsatze erwähnt. Nr. 995, 998, 1003 (getuschte Federzeichnungen, sind die ersten flüchtigen Entwürfe zu diesem umfangreichen Gemälde, dessen Entstehung wir vom ersten Keim durch sechs verschiedene Skizzen und Vorlagen belauschen können.

Lorenzo di Credi: Anbetung der Hirten.

211 (Nr. 14518). Kopie nach dem rechten Teil. Feder getuscht.

Agnolo Gaddi zugeschrieben: Großes Poliptychon. Nr. 127.

212 (Nr. 1). Wie ich mich jetzt überzeugt habe, Kopie nach dem Tempelgang Marias aus der Predella zum obengenannten Altarwerk. Feder getuscht. Die Zuschreibung des Altarwerkes geht auf Vasari zurück. Der Vergleich mit seinen Fresken in Santa Croce und im Dom zu Prato läßt jedoch die Zuschreibung als zweifelhaft erscheinen. Diese Ankona scheint vielmehr von dem Meister zu sein, der das Triptychon in den Uffizien N. 26, bezeichnet Bernardus de Florentia gemalt hat. Vielleicht ist dieser identisch mit Bernardo Daddi.

Dom. Ghirlandajo: Anbetung der Hirten. Nr. 195.

213 (Rahmen 93 Nr. 431). Kopf der hl. Jungfrau. Lionardo mit Fragezeichen zugeschrieben. Vorzeichnung für den Kopf der Maria in obengenanntem Bilde. Die Beziehung, die, soviel ich weiß, nicht früher erkannt worden ist, ist wichtig als Beweis für die Richtigkeit der Ansicht Wickhoffs, nach welcher einige der bekannten Draperiestudien von genau derselben Technik Ghirlandajo und nicht Lionardo zuzuschreiben sind. Leinwand. Aquarell, weiß gehöht.[5]) (Braun Nr. 432, Brogi Nr. 1873.)

Dom. Ghirlandajo: Thronende Madonna. Nr. 66.

214 (Rahmen 58 Nr. 285). Studie zum Kopfe der Madonna. Auch nicht früher erkannt. Silberstift, weiß gehöht, gelbliches Papier. (Braun Nr. 248.)

Fra Filippo Lippi. Anbetung des Kindes Nr. 82.

215 (Rahmen 68 Nr. 157). Knieende Maria, das Kind anbetend. Feder, weiß gehöht auf braunem Papier. Filippino Lippi zu-

---

4) Nach Berenson David Ghirlandajo

5) Berenson, der die Beziehung nicht erkannt hat, schreibt das Blatt dem sogenannten Tommaso zu.

geschrieben. Diese Gruppe kommt genau so vor in der Geburt Christi von Fra Filippo Lippi, Nr. 88 in der Akademie. Auch der felsige Hintergrund ist angedeutet. Ist sie eine Vor- oder Nachzeichnung? Die Figur Marias erscheint plumper und breiter als auf dem Gemälde. Ich bemerke, daß die Gruppe auch mit dieser Hauptgruppe in einem ganz ähnlichen Bilde der Berliner Galerie übereinstimmt. Pesellino hat in seinem hiesigen Predellenbild in der Natività das Christkind, wie es auf dem Gemälde und in der Zeichnung erscheint, mit geringer Änderung benutzt. Es ist auffallend, daß die Beziehung zum Bilde bis jetzt nicht erkannt worden ist.[6])

Michelangelo: David.

216 (Nr. 18734). Leicht hingeworfene Skizze eines linken Armes. In der Hand ein Stein. Der korrespondierende Arm der Statue ist der rechte. Ein Wachsmodell in Casa Buonarroti zeigt jedoch, daß Michelangelo erst umgekehrt verfahren wollte. Rückseite: Körperstudie, Schwarzkreide. (Vergleiche: Rivista d'Arte 1904. Heft II. Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo. Von P. N. Ferri und Emil Jacobsen.)

217 (Nr. 523).[7]) Studie nach der Statue von Bandinelli mit mehreren Versionen und anderen Figuren. Feder. Eine andere Studie habe ich früher erwähnt. Hier sind noch eine Rötelstudie, dem Pontormo irrtümlich zugeschrieben, Nr. 6634 und eine andere nach den Beinen Davids, Schwarzkreide, Nr. 15812, zu nennen.

Thronende Madonna mit Heiligen. Nr. 170. Fra Paolino zugeschrieben.

218 (Rahmen 110 Nr. 1285). Weibliche Heilige in Profil, gegen links gewandt, von Fra Bartolommeo. Das genannte Altarbild ist eine Kopie, wahrscheinlich von der Hand Fra Paolinos, von der berühmten thronenden Madonna in der Louvregalerie, was seltsamerweise von den beiden respektiven Galeriekatalogen unerkannt geblieben ist. Die Zeichnung hat also Beziehung zu dem Bilde in der Louvregalerie und nur eine indirekte zu der Kopie in der Akademie. Schwarzkreide, weiß gehöht und quadriert. (Braun Nr. 78. Brogi Nr. 1938.) Andere kleinere Studie zu derselben Figur in den Kartellen Nr. 371. Schwarzkreide. Die Beziehung Nr. 1285 zu dem Louvrebild nicht früher erwähnt.[8])

---

[6]) Die Zuschreibung an Neri die Bicci seitens Berenson hat mich nicht überzeugt.

[7]) Wo kein Rahmen angegeben, ist die Zeichnung nicht ausgestellt. Die Nummern der Kollektion Santarelli haben ein S zugefügt, die Architektur und Ornamentblätter respektive ein A und ein O. Diese beiden letzten Kategorien sind nur ausnahmsweise berücksichtigt.

[8]) Es gibt hier viel mehr Studien zu Gemälden im Louvre als diejenigen, die vom dortigen Katalog genannt werden. Auf einige komme ich im Laufe meines Aufsatzes zu sprechen. Ein interessantes Blatt möchte ich jedoch hier nennen. Es findet sich im Rahmen 59 unter Nr. 288 und stellt zwei Engelköpfe dar. Es wird dem

Fra Paolino: Beweinung Christi. Nr. 176.

219 (Nr. 6846). Schwarzkreidestudie zum Bilde.

Perugino: Beweinung Christi. Nr. 56.

(Rahmen 170 Nr. 127 F.) Granacci: Männlicher Kopf. Dieser Kopf scheint auf Perugino zurückzugehen. Der hl. Greis rechts im obengenannten Bilde hat vielleicht als Vorbild gedient. Doch kommen bei Perugino solche Greisenköpfe in vielen Gemälden vor.

Perugino: Christus im Ölgarten. Nr. 53.

220 (Rahmen 104 Nr. 553). Auf der Vorderseite dieses Blattes die schon erwähnte geistvolle Kopie (nicht Studie) nach der Heimsuchung Albertinellis in den Uffizien. Vergleiche Nr. 51 Note 1. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, daß auf der Rückseite sich ein anderer Ricordo nämlich nach obenstehendem Bilde befindet. (Vorderseite Braun Nr. 1. Brogi Nr. 1820.)

Pesellino: Predella. Nr. 72.

221 (Nr. 689 S). Enthauptung eines Heiligen. Kopie nach dem Martyrium von S. S. Cosimo und Damiano. Wahrscheinlich von Rosso Fiorentino. Rötel.

Jacopo Pontormo: Kreuzabnahme. Nr. 183.

222 (Nr. 6611). Skizze für die Christusfigur. Schwarzkreide.

223 (Nr. 6670). do. Rötel.

224 (Nr. 6689). do. Rötel.

225 (Nr. 15661). do. Schwarzkreide.

Jacopo Pontormo: Christus in Emmaus.

226 (Nr. 18508). Ricordo nach dem Bilde, wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhundert. Bleistift mit Bister getuscht. Von dem Bild gibt es im Palazzo Vecchio eine Wiederholung von Rosso, die in eine Serie von Passionsgeschichten gehört, welche ich schon in meinem Aufsatz über die Louvregalerie erwähnt habe.

Andrea del Sarto: Vier Heilige. Nr. 76.

227 (Rahmen 160 Nr. 640). Männlicher Kopf, nach links gewandt. Studie zu einem der Heiligen. Schwarzkreide. (Brogi Nr. 1734.)

228 (Rahmen 149 Nr. 293 F). Rötelstudie für die Hände von einem der Heiligen.

Andrea del Sarto: Predella. Nr. 77.

229 (Rahmen 154 Nr. 281 F). Frau mit einem Teller. Nicht,

Ghirlandajo zugeschrieben ist aber von Bastiano Mainardi und zwar Studie zu dem bekannten Marienbild Nr. 1367. Wiederholungen dieses beliebten Bildes in der Neapler Galerie bei dem Fürsten Lichtenstein und anderswo. Auf der Rückseite ein Christuskopf. Auf dies seltene Blatt und seine Beziehung machte ich schon in einer Sitzung des Kunsth. Institut in Florenz, den 19. Mai 1903 aufmerksam.

wie angegeben, Studie für die Salome in der Hinrichtung Johannis im Scalzo, sondern vielmehr eine Nachzeichnung und vielleicht eher von der Figur in obengenannter Predella als von der im Fresko. Der Katalog bemerkt nicht und es scheint auch sonst nicht bekannt, daß das Predellenstück die Komposition im Scalzo genau wiederholt. Diese Zeichnung wurde vielleicht benutzt für den Arazzo mit der Scalzodarstellung, welche im großen Saale des Pal. Vecchio hängt. Die Salome dort weicht von dem Fresko ab. Schwarzkreide. (Nach Berenson von Sogliani, was ich nicht zugeben kann.)

Sogliani: Himmelfahrt Marias. Nr. 178.

230 (Nr. 17 046).[9] Studie zu Johannes dem Täufer } Schwarzkreide,
231 (Nr. 6794). do. } weiß gehöht.
232 (Nr. 6840). do.
233 (Nr. 17 020). do. Rötel.
234 (Nr. 17 031). } Vielleicht Studie zu San Giovanni Gualberto
235 (Nr. 6835). } und San Jacopo. Schwarzkreide.

Hof der Akademie.

Michelangelo: Der Evangelist S. Matthäus.

236 (Rahmen 147 Nr. 233 F). Michelangelo mit Fragezeichen zugeschrieben.

Auf diesem Blatt mehrere Studien: ein Apostel in Profilstellung (Feder), scheint Kopie nach einer Studie zu obengenanntem Bildwerk in der Malcolm Collection im British Museum. Eine nackte männliche Figur (Schwarzkreide), eine andere kleinere (Feder) scheinen auch Kopien zu sein. Zweifelhafter ist es, ob dies auch der Fall sei mit den ganz kleinen Federskizzen zu einer sitzenden Madonna, die das stehende Kind zwischen den Knien hält. Diese haben nicht, wie allgemein angenommen wird, Beziehung zu der Madonna in Brügge, sondern zu einer anderen von dem Meister geplanten Madonna für das Doppeldenkmal der Medici. Siehe die Kopie nach einem Entwurf Michelangelos in der Albertina (Alb. Publ. Nr. 861) und eine andere in den Uffzien. Es gibt Beispiele, daß auf ein Blatt mit echten aber unscheinbaren Studien, Kopien von anderer Hand hinzugefügt werden, vielleicht in der Hoffnung, dadurch dem Blatt größere Importanz zu verleihen.

237 (Nr. 18 729). Michelangelo. Sitzende, nackte Figur, welche den stark gekürzten rechten Arm in die Höhe hebt, während sie mit der

---

9) Ich bemerke, daß die Nummern von 16 989 bis 17 077 im neuentdeckten Skizzenbuch sich befinden. Für die Beziehungen der im Buche enthaltenen Studien bin ich Professor Ferri zu großem Danke verpflichtet. Er hat mir mit der Feststellung derselben mit großer Einsicht vorgearbeitet.

Linken einen Gegenstand, wahrscheinlich ein Buch hält, das auf ihrem Knie ruht. Schwarzkreide.

Diese Zeichnung gehört in die, sowohl in der Tagespresse wie in den Kunstzeitschriften vielfach erwähnte Serie unbekannter Blätter von Michelangelo, die es mir, in gemeinsamer Arbeit mit dem verdienstvollen Leiter des Florentiner Kabinetts Prof. P. N. Ferri gelungen ist, in der Uffiziensammlung nachzuweisen. Wir haben im ganzen 18 Blätter mit etwa 60 Studien publiziert. Siehe: Disegni sconosciuti di Michelangelo. Miscellanea d'Arte 1903 Nr. 5—6 und ferner: Nuovi disegni sconosciuti di Michelangelo. Rivista d'Arte 1904 Heft II. Diese Zeichnungen, die jetzt alle öffentlich ausgestellt sind, befanden sich noch vor einigen Monaten zum großen Teil in einer Mappe mit der Aufschrift: Disegni di Figura di poco conto, andere in Kartellen mit den Aufschriften: Copie da Andrea del Sarto und Copie da Michelangelo. Dieser Fund dürfte um so größeres Interesse haben, als von dem früheren Bestand nur zwei oder drei Blätter mit Sicherheit als echt bezeichnet werden können.

Die obengenannte Zeichnung ist vielleicht eine Studie zu S. Matthäus, dem einzigen der zwölf Apostel, welchen Michelangelo, wenn auch in unfertigem Zustand hinterlassen hat. Andererseits hat die Bewegung der Figur viel Analogie mit einem Moses im Begriff die Tafeln zu zerschmettern. Hierüber vergleiche: Appendice all articolo: Disegni sconosiuti di Michelangelo. Rivista d'Arte II p. 37.

Handzeichnungen zu Gemälden und Skulpturen in den Uffizien.

Albertinelli: Heimsuchung. Nr. 1259. (Predella.)

235 (Rahmen 135 Nr. 465). Dem Fra Bartolommeo zugeschrieben. Es scheint bis jetzt nicht bemerkt worden zu sein, daß diese Zeichnung Entwurf zu einem der Predellenbilder, nämlich zu der »Darstellung im Tempel« von obengenanntem Bilde ist und zwar zu der ganzen zentralen, aus sieben Personen bestehenden Komposition. Der Oberpriester trägt in der Zeichnung keine Tiara. Auch fehlt der links hineilende Engel mit dem Rauchgefäß, dagegen befinden sich rechts auf der Zeichnung zwei Engel, die nicht in der Predella vorkommen. (Braun Nr. 113.) Albertinelli hat hier eine Skizze von seinem Compagno verwertet.

Ich möchte hier auf eine größere Anzahl leicht hingeworfene anmutsvolle Federzeichnungen von einem ganz eigentümlich weltlichen, ja koketten Charakter aufmerksam machen. Sie sind alle trotzdem dem frommen Mönch zuzuschreiben. Mehrere dieser stellen Christus mit der Samariterin dar, so Rahmen 128 Nr. 491 (Brogi 1990); Rahmen 131

Nr. 1205 (Brogi 1993); Rahmen 136 Nr. 1139 (Brogi 1991);[10]) andere Engelsreigen, Rahmen 135 Nr. 1203; Anbetung des Kindes, Rahmen 136 Nr. 480. Man könnte den Künstler, wenn man seinen Namen nicht wüßte: »Meister der aufgebundenen Draperien« taufen, denn alle die dargestellten hübschen Frauengestalten haben ihre weitläufigen Gewandungen kokett in einem Knoten aufgebunden. Morelli glaubt in diesen Studien Frühzeichnungen des Frate zu erkennen. Es gibt jedoch in unserer Sammlung ein merkwürdiges Blatt, Rahmen 109 Nr. 1269 (Braun 100, Brogi 1947), welches zeigt, daß er in seiner Jugend ganz so kühn und breit gezeichnet, wie in seiner späteren Zeit. Diese Zeichnung stellt ein Bacchanal oder genauer, eine Anbetung der Venus dar, die so, wie Tizians Darstellung, an die sie erinnert, auf die »Gemälde« des Philostratus zurückgeht. Diese sinnlich ausgelassene Skizze ist doch zweifellos in einer Epoche geschaffen, die derjenigen vorangeht, in welcher Savonarola seinen Einfluß auf ihn ausübte. Eine frühe Zeichnung ist auch die in großem und breitem Stil entworfene Studie zum Christus in dem von Albertinelli vollendeten Jüngsten Gericht (Rahmen 109 Nr. 455). Wir können hierdurch feststellen, daß Bartolommeo in derselben Epoche beide Stilarten angewendet hat, so daß seine Frühzeit durch jene feine Manier nicht besonders charakterisiert wird.

Man kann nicht leugnen, daß diese ganze Serie von leicht hingezeichneten, graziösen, ja mitunter frivolen Federzeichnungen bei dem Meister, der uns sonst durchgängig durch Ernst und Wucht imponiert, etwas höchst Überraschendes hat. Ja, sie bieten uns ein psychologisches Problem, dessen Klärung bis jetzt noch nicht einmal versucht worden ist.

Auf Albertinelli haben diese Zeichnungen den größten Einfluß gehabt. Mehrere hat er für seine Gemälde benutzt. Ich habe schon, außer der oben angegebenen, ein Blatt, worauf zwei Studien zu Verkündigungen mit begleitenden Engeln für seine Verkündigung in der Akademie genannt. Siehe Nr. 205. Namentlich die obere Studie stimmt genau mit der ungewöhnlichen Komposition überein. Ich füge noch hinzu, daß die Kopftypen genau mit denen bei Albertinelli übereinstimmen. Man vergleiche den Madonnenkopf auf Nr. 479 (Rahmen 136) mit der hl. Barbara im Altarwerke im Museo Poldi, den Kopf des knieenden Gabriel auf Nr. 453 (Rahmen 133) mit dem der hl. Katharina auf demselben Altärchen. — Endlich bemerke ich, daß ich unter den dem Fra Bartolommeo zugeschriebenen feinen Federzeichnungen unter Nr. 452 in Rahmen 135 zu meiner nicht geringen Überraschung die genaue Vorlage für Bacchiaccas

[10]) Eine hierhergehörige Studie im Münchener Kabinett. Reproduziert in »Handzeichnungen alter Meister in München«. Blatt 115.

Anbetung der Könige in der Galeri Crispi gefunden habe. Hier hat Bacchiacca, statt Lucas van Leyden zu kopieren, eine Zeichnung des Frate sich angeeignet und genau in seinem Gemälde reproduziert.

Es gibt auch hier eine Reihe Federzeichnungen von Fra Bartolommeo von einem wesentlich verschiedenen Charakter, indem sie sich in Freiheit, Breite und Größe seinen Schwarzkreidestudien nähern. Eine leichte Federskizze dieser Art habe ich schon in meinem vorigen Aufsatz erwähnt, Rahmen 132 Nr. 1239 (Brogi 1974). Ich füge hier hinzu, daß sich auf dieser Skizze hinter der Magdalena noch eine Gestalt erhebt und zwar eine weibliche, die sich auf dem Gemälde nicht findet. Nach Vasari befanden sich ursprünglich zwei stehende Figuren auf dem Bilde, die jetzt nicht mehr da sind: die Apostel Petrus und Paulus. Das stimmt nicht mit der Skizze; der Maler kann jedoch später seine ursprüngliche Intention geändert haben.[11]) Das Gemälde wird sehr bewundert und gewiß mit Recht zu den empfundesten und großartigsten Schöpfungen des Meisters gerechnet. Aber nach Vasari ist das Werk nur dem Entwurfe nach von Fra Bartolommeo, die Ausführung dagegen von Bugiardini. Darauf hat man sehr wenig Acht gegeben. Höchstens werden die zwei Figuren, die nicht mehr da sind, auf seine Rechnung gesetzt. Am liebsten möchte man ganz ignorieren, daß dieser unbedeutende Maler, dem Vasari recht eigentlich die Rolle des Hanswursten unter den Malern spielen läßt, Anteil an dem schönen Gemälde haben könnte. Und doch hat er es gehabt. In der Gewandung Magdalenas, die einen so großen Platz im Bilde einnimmt und auch in der des Johannes begegnet uns ein kaltes Rot und kleinliches Gefält, das dem Frate fremd, aber charakteristisch für Bugiardini ist.[12])

Federigo Baroccio: Madonna del Popolo Nr. 169.

239 (Nr. 10950). Echte Studie zu der Gruppe links unten. Genannt Kopie nach Raffael von einem Anonimo del Secolo XVII.

240 (Nr. 4293). Ricordo nach demselben Teil. Schwarze und rote Kreide. 17. Jahrhundert.

Fra Bartolommeo: Thronende Maria. Großes Chiaroscurobild. Nr. 1265.

241 (Rahmen 119 Nr. 478). Überlebensgroßer Kopf der Ma-

---

[11]) Es dürfte nicht bekannt sein, daß in der Kommunalgalerie zu Prato in einem Nebensaal eine große Kopie nach dem Bilde, wie es ursprünglich aussah, sich befindet. Hier sieht man beide Gestalten sich über die Gruppe neigen.

[12]) Der größte Teil, der in den Uffizien sich befindenden Zeichnungen von Bartolommeo, befand sich einst in Skizzenbüchern, die in dem Inventar der beim Tode des Frate hinterlassenen Gegenstände genannt werden. Siehe F. Knapp: Fra Bartolommeo della Porta. Halle 1903, S. 275.

donna. Scheint Studie sowohl für die Madonna hier, wie in der großen Thronenden Madonna im Pitti. Schwarzkreide. Die vielen Studien, die auf einmal sowohl zum Altarbild hier, wie zu dem im Pitti Beziehung haben, deuten darauf hin, daß die beiden Gemälde in der nämlichen Epoche entstanden sind. Schwarzkreide. (Braun Nr. 106, Brogi 1934.)

242 (Ramen 117 Nr. 517). Studie zum Heiligen äußerst links, angeblich Bildnis des Fra Angelico. Schwarzkreide, weiß gehöht. (Brogi 1748.)

243 (Nr. 413). Studien zu Engelkindern. Rötel. Andere Studien in München.

Fra Bartolommeo: Altärchen. Nr. 1161.

244 (Nr, 17075). Studie nach der Verkündigung von Sogliani. Das Altärchen, jetzt ein Diptychon, bildete ursprünglich die Flügel eines kleinen Madonnareliefs von Donatello und wurde Vasari zufolge von Piero del Pugliese bei dem Frate bestellt. Es wird allgemein als ein ausgezeichnetes Miniaturwerk des Meisters bewundert. Es frägt sich, ob della Porta überhaupt zur Miniaturmalerei angelegt war; weder seine sicheren Zeichnungen noch seine Gemälde lassen darauf schließen. Sein Compagno Albertinelli war es dagegen und in hohem Grade, was schon sein Altärchen im Museo Poldi-Pezzoli beweist. Dieser muß sich auch intensiv mit dem Werkchen beschäftigt haben, denn was alles hat er nicht daraus geschöpft. Der Vorgang von der Darstellung im Tempel wiederholt sich ziemlich genau, nur umgekehrt, in der Predella der Heimsuchung; da begegnet uns auch derselbe Typus der Madonna (mit Stirn und Nase in einer Linie), ebenfalls der des plumpen großköpfigen Bambino. Die Landschaft in der Geburt Christi hat ganz denselben Charakter wie die Landschaft in der Natività von der Predella, ebenso auch wie im Tondo mit der Heiligen Familie Nr. 365 im Pitti. Die beiden Engel hinter Maria in ihrer gegenseitigen Haltung, Front- und Profilstellung sind ganz so wie in der Verkündigung in der Akademie. Endlich erblickt man auf den Grisaille-Darstellungen der Innenseite die offene Tür im Hintergrund, die einen nicht fehlenden Zug bei den Verkündigungen Albertinellis bildet; auch ist die Stellung der Jungfrau fast ganz dieselbe wie in der Verkündigung in der Akademie, nur daß sie in dem einen Bilde vor, in dem andern hinter dem Betstuhle steht. Ich bemerke noch, daß ähnliche Miniaturwerke mir zwar von Albertinelli, aber nicht von dem Frate bekannt sind. Verkündigungen waren für Albertinelli recht eigentlich Spezialität; dagegen hat Fra Bartolommeo, soviel ich weiß, nie eine eigentliche Verkündigung gemalt (die im Louvre ist, wie bekannt, dies nicht). Aus alledem schließe ich, daß Albertinelli der Mitarbeiter des Frate gewesen ist, namentlich dürfte die Ausführung der grau in grau gemalten Verkündigung ihm zukommen.

Das schöne Werk ist von der gemeinsamen Bottega der beiden Meister ausgegangen, was Wunder also, daß es dem berühmteren derselben allein zugeschrieben wurde.

Giovanni Bellini zugeschrieben: Beweinung Christi in Chiaroscuro. Nr. 583.

245 (Rahmen 294 Nr. 595). Vorlage für eine der Figuren, die im Bilde mit einem Turban bekleidet ist. Derselbe Kopf begegnet uns wieder in Catenas »Beschneidung Christi« in Padua, hier ohne Turban. Ich bemerke, daß die Zeichnung viel geistvoller ist und jedenfalls größeren Anspruch auf Echtheit hat als das Chiaroscuro-Gemälde. Feder, getuscht und weißgehöht auf grauem Papier. (Brogi 1836.)[13] Ob Catena auch das Chiaroscurobild ausgeführt hat?

Giov. Biliverti. Josephs Keuschheit.

246 (Nr. 2171 S). Erste Idee zu diesem Bilde oder zu seiner Version in der Akademie. Schwarzkreide.

247 (Nr. 2075 S). Studien zum Kopfe Josephs. Schwarze und rote Kreide.

248 (Nr. 2075 S). Studie zum Kopf von der Frau Potiphars. Schwarze und rote Kreide.

Botticelli: Anbetung der Könige. Nr. 3436.

249 (Rahmen 53 Nr. 210). Die Zeichnung scheint Vorlage zu einer Predella mit der Anbetung der Könige. Die Gruppe Maria mit dem Kinde hat Ähnlichkeit mit der in dem Eremitagebild, vornehmlich aber mit der vor wenigen Jahren aufgestellten, sehr verwandten späteren Anbetung in den Uffizien. Ein Motiv aus dieser Zeichnung (Brogi 1613) hat Raffael in seiner Predella in der Galerie des Vaticans benutzt, nämlich den lässig auf ein Pferd sich stützenden Jüngling. Diese Entlehnung ist bemerkenswert, um so mehr, als die Krönung Marias, wozu diese Predella gehört, wahrscheinlich vor seinem florentinischen Aufenthalte entstanden ist.[14] Dasselbe Motiv hat Peruzzi benutzt in seinem Wandgemälde in S. Maria della Pace zu Rom, hierzu eine Studie in unserer Sammlung, Rahmen 243, Nr. 1245 F. Über die Anbetung in den Uffizien habe ich in der Gazette des Beaux Arts ausführlich berichtet. Ich füge noch hinzu, daß die ganze Hauptgruppe mit dem hl. Joseph in einem kleinen

---

13) Ich erlaube mir hier auf eine Zeichnung aufmerksam zu machen, die sich in die florentinische Schule verirrt hat, vielmehr aber venezianisch und dem Giambellino sehr verwandt ist. In Rahmen 34, Nr. 1123 unter dem Namen Ant. Pollajuolo befindet sich eine Kreuzigung zwischen Maria und Johannes. Die feine getuschte Federzeichnung ist sehr verwandt mit dem Stil des frühen Gio. Bellini unter dem Einfluß Mantegnas. Man vergleiche sie mit der Kreuzigung im Museo Correr.

14) Nach Berenson ist die Zeichnung von Amico di Sandro.

Schulbild vom Anfang des 16. Jahrhunderts, Nr. 58 in den Uffizien wieder vorkommt. Dies beweist, daß diese Gruppe nicht im 17. Jahrhundert ganz neu gemalt ist, sondern von Botticelli so angelegt wurde.[15])

A. Bronzino: Christus in der Vorhölle. Nr. 1271.

250 (Nr. 13 842). Vorlage zu, oder was wahrscheinlicher erscheint, Kopie nach dem Gemälde. Ich bemerke, daß das Bildnis Pontormos dasjenige sein muß, welches an der rechten Schulter Christi sich zeigt. Der Kopf ganz unten links wird gewöhnlich aber irrtümlich als sein Bildnis bezeichnet. Schwarzkreide.

A. Bronzino: Frauenbildnis. Nr. 1346.

251 (Nr. 18 482). Karton zu dem Bildnis. Schwarzkreide. In einer Mappe mit der Aufschrift »Scarti di poco conto« gefunden. In dieser Mappe noch mehrere Kartons zu Bildnissen von Bronzino. Ich nenne Nr. 18 352 und Nr. 18 361.

Bronzino, Allessandro Allori: Kreuzigung. Nr. 1213 und Miniatur Nr. 3442.

252 (Nr. 14 761). Der Gekreuzigte mit zwei Engeln. Studie für das Bild. Feder. Anonimo del Sec. XVII zugeschrieben. Die sogenannte Miniatur ist eine Kopie nach dem Bilde, das auf eine Vorlage von Michelangelo zurückgeht. Im Louvre befindet sich ein dem Michelangelo zugeschriebenes Blatt mit einer ähnlichen Komposition, das aber durch seine schlechte Erhaltung schwer zu beurteilen ist. Eine andere Studie mit ähnlicher Komposition in der Coll. Malcolm im British Museum.

L. Cigoli: Martyrium des hl. Laurentius. Nr. 57.

253 (Rahmen 427 Nr. 974 F). Entwurf für das Bild. Feder getuscht. Das Bild befindet sich etwas versteckt im Korridor, der zum Aufzug führt.

254 (Nr. 2006 S). Feder. (Nr. 2001 S). Schwarzkreide und Rötel.

255 (Nr. 2002). Feder und Rötel. Drei andere Studien zum Bilde.

256 (Nr. 2049 S). Version des Bildes. Schwarze und rote Kreide.

L. Cigoli: Hl. Franziskus, die Wundmale empfangend. Nr. 1172.

257 (Nr. 1011). Studie zum Heiligen nebst anderen Figuren, die nicht im Gemälde sind, aus welchem Grunde die Beziehung wohl nicht erkannt worden ist. Feder getuscht. Die Darstellung des hl. Franciscus war eine Spezialität des Meisters. In den öffentlichen Galerien in Florenz befinden sich ein halbes Dutzend solcher Darstellungen, darunter drei große Bilder.

---

15) Nach Herbert Horne geht dies Bildchen doch nicht auf diese Anbetung, sondern auf ein untergegangenes Fresko im Palazzo Vecchio zurück. (The Burlington Magazine, 1903.)

258 (Nr. 2543 S). Andere echte Studie zum Bilde, dem Carlo Dolce zugeschrieben. Schwarze und rote Kreide.

Lucas Cranach: Bildnis Martin Luthers. Nr. 838.

259 (Rahmen 386 Nr. 2285 F). Lucas Cranach zugeschrieben. Bildnis Martin Luthers. Kopie nach obengenanntem Gemälde. Schwarze und rote Kreide, weiß gehöht.

Lorenzo di Credi: Christus mit der Samariterin. Nr. 1313.

260 (Rahmen 83 Nr. 507). Draperiestudie zu einer sitzenden Gestalt. Ich glaube, daß diese Studie für die Gewandung Christi gedient hat. Richtig im Katalog dem Credi zugeschrieben, die Beziehung aber nicht erwähnt. Silberstift, weiß gehöht auf rosa Papier.

Jacopo Empoli: Erschaffung Adams. (Nr. 25.)

261 (Rahmen 424 Nr. 922 F). Studie für das Bild. Feder und Schwarzkreide getuscht.

262 (Rahmen 423 Nr. 958 F). Studie zu Gottvater. Schwarzkreide, weiß gehöht auf braunem Papier.

Girolamo Genga: Martyrium des hl. Sebastian. Nr. 1205.

263 (Rahmen 51 Nr. 1167). Maniera del Signorelli genannt. Büste eines Bogenschützen. Das Blatt ist vielmehr dem Genga zuzuschreiben als Studie zum obengenannten Bilde und zwar ist die Büste mit ihrer Bewegung der Oberarme zu einem, der Kopf zu einem anderen Schützen verwendet. Rötel, weiß gehöht. Die einzige dem Genga hier zugeschriebene Zeichnung (Rahmen 279) ist eine Kopie. Dagegen befindet sich eine echte Studie für die Predella in Bergamo in den Kartellen.

Dom. Ghirlandajo: Thronende Maria. Nr. 1297.

264 (Rahmen 93 Nr. 437). Lionardo genannt. Draperiestudie von Dom. Ghirlandajo. Hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Gewande der thronenden Maria in der Sala Lorenzo Monaco, ohne doch mit Sicherheit als Studie für dasselbe betrachtet werden zu können. Aquarell, weiß gehöht, auf Leinwand. (Braun 437, Brogi 1618.)

Dom. Ghirlandajo: Anbetung der Könige (Tondo). Nr. 1295.

265 (Rahmen 61 Nr. 316). Draperiestudie zu einer knieenden Gestalt. Von dem Meister sehr häufig benutzt, zu einem knieenden Könige hier, sowie auch zu einem solchen im kleineren Tondo im Pitti; ferner zu einem der Könige im großen Altarwerk der Innocenti und zu einem hl. Papst in der Thronenden Madonna in der Akademie. Silberstift, weiß gehöht und getuscht, auf rotem Grund. Dem Ghirlandajo richtig zugeschrieben, die Beziehungen jedoch nicht erkannt. (Brogi 1756.)

Francesco Granacci: Himmelfahrt Marias. Nr. 1280,

266 (Rahmen 83 Nr. 508). Lorenzo di Credi zugeschrieben: Zwei knieende Figuren. Diejenige rechts Studie zu S. Michael im obengenannten

Altarwerk. Silberstift. (Von Berenson Granacci richtig zugeschrieben, die Beziehung jedoch nicht erkannt.)

Filippino Lippi: Anbetung der Könige. Nr. 1257.

267 (Rahmen 80 Nr. 145). Draperiestudie für den links knieenden Stifter, nämlich Piero Francesco de Medici. Schwarzkreide, weiß gehöht. Dem Filippino richtig zugeschrieben, die Beziehung jedoch nicht erwähnt.

268 (Rahmen 66 Nr. 128). Knieende drapierte Figur im Profil, nach links. Feder und Silberstift; weiß gehöht. Wahrscheinlich Studie zu einem der Könige, wenn auch im Gegensinn. (Brogi 1670.) Diese knieende Gestalt, hier als König, begegnet uns wieder in der großen Madonna zwischen SS. Franciscus und Hieronymus in der Nationalgalerie zu London, dort jedoch als der hl. Büßer.

Franciabigio: Thronende Madonna zwischen Johannes d. T. und Hiob. Nr. 1264.

269 (Rahmen 165 Nr. 648). Andrea del Sarto. Kopf eines jungen Mannes mit porträtartigen Zügen. Rötel. Dieser Kopf hat Ähnlichkeit mit dem Kopfe des Täufers auf obengenanntem Gemälde. Nach Vasari ist dieser Johannes das Selbstbildnis des Künstlers. Ich vermute, daß Andrea in dieser Studie das Bildnis seines Freundes und Compagno gegeben hat. Nach dem Katalog dagegen Vorlage für einen Johannes d. Täufer.

Lionardo: Verkündigung. Nr. 1288.

270 (Rahmen 93 Nr. 420). Lionardo zugeschrieben. Draperiestudie. Hat große Analogie mit dem unteren Teil der Gewandung des Gabriels. Aquarell, weiß gehöht, auf Leinwand.

Michelangelo: Heilige Familie. Nr. 1139.

271 (Nr. 6807). Granacci (unter den Zeichnungen von Fra Paolino). Die Maria am Boden hockend zwischen zwei Heiligen. Das Christkind liebkost Johannes. Schwarzkreide. Die Gestalt Marias geht auf das Doni-Tondo zurück. Die Adoration Granaccis dem Michelangelo gegenüber hat fast sein ganzes Malerwerk geprägt. Wie bekannt, wurde er hierfür schlecht belohnt, indem Buonarroti ihn, Bugiardini und mehrere andere in der sixtinischen Kapelle einfach vor die Tür setzte. — Auf der Rückseite eine, später zu erwähnende, erste Studie für das Madonnenbild im Pitti.

Jacopo Pontormo zugeschrieben: Venus mit Amor. Nr. 1284.

272—274 (Nr. 6534, 6586, 6655). Studien zu einer ruhenden Frau. Spätstil Pontormos. Die Ausführung des Gemäldes deutet ebenso sehr auf Bronzino als auf Pontormo. Es gibt in Rom und Neapel mehrere Exemplare dieser Darstellung, zu welcher, Vasari zufolge, Michelangelo den Karton geliefert hat.

Pontormo: Martyrium des S. Mauritius.

275—277 (Nr. 6518, 6675, 6722). Studien für den Reiter rechts. Schwarzkreide.

Guido Reni: Madonna della Neve. Nr. 3394.

278 (Rahmen 479 Nr. 1573 F). Studie zu dem linken Fuß der Madonna. Rötel.

Guido Reni: Maria mit dem Kinde und Johannes Nr. 998. Kleiner Tondo.

279 (Rahmen 479 Nr. 794). Studien für das segnende Christuskind. Rötel. Die Schülerkopie Nr. 793 ist früher erwähnt.

280 (Nr. 1649.) A. Sirani. Kopie. Rötel.

Rubens' Schule. Kleine Kopie nach Tizians Bacchanal in Madrid. Nr. 719.

281. (Nr. 7383 S) Tizian. Erster Gedanke für das Bacchanal in Madrid, sowie für das in London. Ich benutze diese Gelegenheit, welche diese kleine vlämische Kopie mir bietet, um auf ein kostbares, ganz unbekanntes Blatt von Tizian aufmerksam zu machen. Es befindet sich in der Santarelli-Kollektion unter eine Unmenge von Zeichnungen, die Tizian und seiner Schule zugeschrieben, aber bis jetzt von keinem Forscher ernst genommen sind. Beide Studien in Rötel und von höchster Leichtigkeit und Anmut.

A. Salaino (zugeschrieben): Hl. Anna selbdritt Nr. 211.

282 (Rahmen 93 Nr. 429). Vorlage für das Haupt der hl. Anna, wenn auch von einer feineren Hand als das Gemälde. Getuschte Federzeichnung, weiß gehöht und getuscht. Dem Lionardo mit einem Fragezeichen zugeschrieben. Schlecht erhalten. (Brogi 1472.)

Sodoma: Martyrium des hl. Sebastian. Nr. 1279.

283 (Nr. 9380). Jacopo da Empoli. Ricordo im Gegensinn. Schwarzkreide.

284 (Nr. 272 S). Kopie. Rötel.

Sogliani: Conception. Nr. 63 (früher in der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova).

285 (Rahmen 109 Nr. 354). Kopf eines Mönches. Schwarzkreide. Fra Bartolommeo zugeschrieben. Studie zu S. Bernardo, rechts auf der Conception. Eine andere Studie ist erwähnt in meinem früheren Artikel unter Nr. 129. Diese ist vielleicht von Toschi, der die Conception in einem Bilde nachgeahmt hat, das sich auf dem ersten Altare rechts in S. Spirito befindet.

286 (Nr. 16989). }
287 (Nr. 17038). } Studien zu San Gregorius. Schwarzkreide.

288 (Nr. 6831).
289 (Nr. 17008). } Andere Studien zu San Bernardo.
290 (Nr. 17025).

291 (Nr. 17017). Studie zu dem Heiligen, der ein Buch gegen das Knie stemmt.

292 (Nr. 6822).
293 (Nr. 6834).
294 (Nr. 6839). } Studien zum Apostel links (Johannes Ev.?).
295 (Nr. 6855).
296 (Nr. 228 S).

297 (Nr. 17074). Studie zum Adam.

298 (Nr. 17073). Entwurf zum ganzen oberen Teil des Bildes. — Alle Schwarzkreide, weiß gehöht. Wir haben hier einen ganzen Studienkreis, vierzehn Skizzen zum Bilde, ohne einige Zeichnungen mitzurechnen, die wohl als nicht benutzte Skizzen zu betrachten sind.

Sogliani: S. Brigida teilt die Ordensregel aus. Nr. 62 (früher in der Hospitalsammlung).

299 (Nr. 17032). Studie für die Nonne, die die Regel empfängt, sowie auch eine Skizze für die hl. Brigida.

300 (Nr. 17047). Studie zu einem knienden Mönch im Profil. Beide aus dem Skizzenbuch. Schwarzkreide, weiß gehöht.

301 (Nr. 6781). Studie für den Kopf der Nonne zu äußerst links auf dem Bilde. Schwarzkreide.

Sogliani: Kreuztragung. Nr. 75 (früher in der Hospitalsammlung).

302 (Nr. 17070). Skizze für das ganze Bild. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Sogliani: Dreieinigkeit (im Magazin).

303 (Nr. 17007).
304 (Nr. 17010). } Studien zu der knienden Magdalena. Schwarzkreide, weiß gehöht.
305 (Nr. 17011).

306 (Nr. 6796). Studie für San Jacopo. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Sogliani: Verkündigung (aus der Hospitalsammlung).

307 (Rahmen 84 Nr. 512). Lorenzo di Credi zugeschrieben. Verkündigungsengel. Wesentlich Draperiestudie. Silberstift, weiß gehöht. Dieser Engel begegnet uns in einem Gemälde im Dom zu Volterra, welches gewöhnlich Scuola Toscana genannt wird. Es steht Albertinelli am nächsten, doch hat die Jungfrau Anklänge an Lorenzo di Credi. Die Tür im Hintergrunde, wodurch Ausblick in die Landschaft, ist ein charakteristischer Zug für Albertinelli. In Soglianis Skizzenbuch befindet sich eine Skizze nach dem segnenden Gottvater oben. Auf Grundlage dieser Skizze

wird diesem Meister jetzt die Version (ohne Landschaft) aus der Hospitalsammlung von S. Maria Nuova hier in den Uffizien zugeschrieben, die früher als ein Albertinelli gegolten hat.

In Soglianis Skizzenbuch befinden sich nicht allein Originalskizzen, sondern auch Studien nach verschiedenen Meistern, sodaß das Vorhandensein der Skizze vom erscheinenden Gottvater nicht allein als Beweis für seine Autorschaft gelten kann. Am Lesepult Marias befindet sich aber früher in halbverwischten goldenen Lettern folgende Inschrift, auf die man nicht aufmerksam geworden ist: A D M Orate pro pictore CCCCCXVI. Während Orate etc. auf Albertinelli deutet, zeigt das Datum, daß er das Gemälde nicht gemalt haben kann. Das Bild scheint also in der Tat eine Kopie von Sogliani nach Albertinelli zu sein.

Wir sehen hier, wie Studien und Gemälde von Lorenzo di Credi, Albertinelli und Sogliani sich zu einem Knoten verschlingen, der nicht so leicht zu lösen ist.[16])

Tintoretto: Hochzeit zu Cana. Schulwiederholung. Nr. 617.

308 (Nr. 13006). Männliche Figur mit einer Vase. Sehr freie und breite Studie zu diesem Bilde. Das Original in der Sakristei von S. Maria Salute in Venedig. Schwarzkreide.

Tizian: Battaglia di Cadore. Nr. 609. (Kopie nach dem Fresko.)

309 (Nr. 12915). Galoppierender Reiter. Schwarzkreide. Studie zu oder Kopie nach dem originalen, jetzt untergegangenen Deckengemälde im Palazzo Ducale. Die Zeichnung besitzt vorzügliche Qualitäten. Ob echt oder Schulkopie wage ich doch nicht zu entscheiden. Eine andere angebliche Studie ist früher unter Nr. 63, erwähnt.

Paolo Uccello. Schlacht bei Romano. Nr. 52.

310 (Nr. 17621). Dies Blatt, welches ich in einer Mappe mit Lucido-Kopien ohne nähere Angabe vorfand, ist dadurch interessant, daß es offenbar sehr präzis ausgeführte Kopien nach Studien Uccellos und zwar zu obengenanntem Schlachtenbilde enthält. Zwei Reiter sind dargestellt (das Pferd des einen schlägt nach hinten aus, fast genau wie im Bilde, wenn auch im Gegensinn), und zwei Pferde ohne Reiter, von ausgesprochenem Uccelleskem Typus. Alles in starker Verkürzung. Die Reiter tragen Helme mit hohen Federbüschen geschmückt, wie auch im Bilde. Feder auf braunrotem Papier. Eine andere Studie zu demselben Bilde ist früher erwähnt.

---

16) Nach Fritz Knapp (Fra Bartolommeo della Porta, S. 262) steht auf der Rückseite der Verkündigung in Volterra: Bartholomeo me fece Agnolo. Berenson schreibt die Studie Nr. 512 zum Verkündigungsengel dem Albertinelli zu.

311 (Nr. 85 O). Giovanni da Udine zugeschrieben, doch wahrscheinlicher von Poccetti. Skizze zu einem Deckengemälde in den Uffizien (über dem Altargemälde Nr. 48 vor dem Eingange zur Scuola Toscana, erster Korridor). Feder getuscht. Es findet sich eine ganze Serie von Kopien nach den Deckengemälden vom Schluß des 17. Jahrhunderts vor.

Paolo Veronese: Verkündigung.

312 (Nr. 17270). Ricordo von Gabbiani. Schwarzkreide, weiß gehöht.

Daniele da Volterra: Kindermord. Nr. 1107.

313 (Nr. 202 S). Entwurf zum Gemälde. Feder getuscht und Rötel.

314. Fünfzehn Studien für die Plafonds des zweiten Korridors der Galerie. Die Maler waren Cosimo Ulivelli, Angelo Gori, Mosini, Tonelli. Zweite Hälfte des 17. Jahrh. Feder getuscht und Schwarzkreide.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Gelnhausener Kaiserpfalz.

Von **Karl Simon.**

Die Gelnhausener Kaiserpfalz ist das Problem unter den deutschen Pfalzbauten romanischen Stils. Zwar auch über das Kaiserhaus in Goslar und das Landgrafenhaus der Wartburg gibt es Kontroversen, aber eigentlich nur über die Datierung, und in beiden Fällen glaube ich das 12. Jahrhundert als Entstehungszeit zur Evidenz nachgewiesen zu haben. (Vergl. meine Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Straßburg, Heitz 1902.)

Aber die übrigen Pfalzen: Dankwarderode, Seligenstadt, Wimpfen, um nur die wichtigsten zu nennen, bieten solche Schwierigkeiten nicht oder kaum. Da kann es sich in der Datierung nur um Abweichungen von verhältnismäßig geringfügiger Art handeln. Und in der Ausführung reihen sie sich ungezwungen in die gleichzeitigen Bauten ihrer Umgebung ein.

Bei Gelnhausen liegt die Sache insofern anders, als die Schwierigkeiten nur betreffs der Datierung gesehen worden sind. Seit Hundeshagen war die Annahme allgemein, daß die Gelnhausener Pfalz um 1170 fertiggestellt war, da aus diesem Jahre (25. Juli) eine Urkunde Friedrich Barbarossas datiert, die die neugegründete Ansiedelung mit Freiheiten ausstattet (. . . nos apud castrum Geylnhusen novam villam fundantes . . .). In einer anderen Urkunde erteilt er »seinen treuen Kaufleuten von G.« besondere Vergünstigungen. Der Schluß lag nahe, daß diese Gründung mit dem Neubau der Pfalz in Beziehung stehe, und dieser gleichzeitig erfolgt sei. Von seiten der Kunsthistoriker war wohl einiges Mißtrauen gegen diese Datierung vorhanden, und daraus ist wohl auch der wunderliche Einfall Essenweins zu erklären, das Portal des Palas sei »nachträglich eingegefügt« worden. Nachdrücklich ist erst vor kurzem dieser Datierung entgegengetreten Ludwig Bickell in dem schönen Inventarwerke des Kreises Gelnhausen. — Die Sachlage ist kurz folgende:

Im Jahre 1158, vor Juni, verkauft Erzbischof Arnold von Mainz, um die Burg Gelnhausen erwerben zu können, Güter des Klosters Alten-

münster und gibt ihm zum Ersatz andere Einkünfte. Zu diesem Zwecke hat er mit dem gesetzmäßigen Besitzer einen Vertrag geschlossen (. . . pro quodam castro Gelenhusen nuncupato comparando . . . cum legittimo possessore illius pactum fecimus. Hess. Urk.-Buch II, Bd. I, No. 96). Wer dieser Besitzer war, wissen wir nicht. Aber noch in der Zeit mindestens um 1187 ist der Kaiser noch nicht in dem Besitz der ganzen Burg, sondern die Hälfte gehört dem Erzbischof von Mainz. In einer Urkunde, die in die Jahre 1187—1190 gehört, erwähnt nämlich Erzbischof Konrad die Verluste, die der Mainzer Stuhl erlitten hat, und unter diesen Verlusten befindet sich auch die Hälfte der Burg Gelnhausen. Medietas etiam castri Gelnhusen cum medietate omnium attinencium domno imperatori infeodata fuit. Bickell folgert daraus die Unmöglichkeit, daß vorher mit dem Neubau der Burg begonnen worden ist. Das geht m. E. zu weit. Wenn Friedrich nun gerade auf der ihm gehörigen Hälfte der Burg den prunkvollen Palasbau ausführen ließ? Schon um nachdrücklich zu zeigen, daß er sich die andere Hälfte nicht entgehen lassen werde? Darauf hingearbeitet hat er sicher längst, schon seit 1170, wo er die neue Ansiedelung begründet und mit Freiheiten ausstattet, während die Burg, in deren Nähe sich die neue Ansiedelung erhob, dem Erzbistum gehörte. Oder ist sie überhaupt nie ganz in dessen Besitz gewesen? Ist die Absicht, von der Erzbischof Arnold spricht, die Burg zu erwerben, nur halb geglückt? Hat sich der Kaiser schon damals mit der Hälfte der Burg belehnen lassen? Die Urkunden würden dem nicht widersprechen. Freilich findet die Gelnhausener Reichsversammlnng, in der die Acht gegen Heinrich den Löwen ausgesprochen wird (1180), »in territorio Maguntino« statt, und ebenso wird eine Urkunde vom 3. März 1182 »in territorio Maguntino apud Geilnhusen« ausgefertigt (Stumpf, Reg. 3, No. 381).

Wahrscheinlich ist es also nicht, daß um diese Zeit der Neubau fertig war. Aber eine Unmöglichkeit ist es nicht für die Zeit bald nachher. Es ist doch sehr zu beachten, daß den Reichstagen von 1180 und 1182 noch zwei weitere (1184 und 1186) folgen, und daß Friedrich Barbarossa 1189 das Osterfest in Gelnhausen begeht. Man wird daraus schließen müssen, daß er sich hier einigermaßen heimisch fühlte. Nun ist hier eine Pfalz aus dieser Zeit vorhanden; was liegt näher, als dies beides zusammenzubringen und anzunehmen, daß Barbarossa den Neubau, wenn nicht vollendet, so doch begonnen hat, der dann etwa von Heinrich VI. zu Ende geführt ist! Auch die Vollendung der Pfalzen in Nimwegen und Kaiserswerth wird ihm von seinem Vater ans Herz gelegt, wie aus einem noch erhaltenen Briefe hervorgeht. Aber freilich, eine Entscheidung ist aus den Urkunden mit Sicherheit nicht zu gewinnen.

Nun, wo die Urkunden schweigen, werden die Steine schreien. Das

ist ein gewöhnlicher Trost in der Geschichte der Architektur. Aber er verfängt nicht überall; so auch hier nicht. Ist es schon schwierig, nur aus den Bauformen das Jahrzehnt des Entstehens richtig zu erkennen, so liegen die Verhältnisse bei Gelnhausen noch besonders eigenartig, worauf bisher noch nicht geachtet worden ist. Und das ist zunächst wichtiger als die Datierungsfrage, die hier nur gestreift werden sollte. — Zunächst aber ein kurzes Wort über die ganze Anlage.

Die Pfalz, wie sie sich heute darbietet, wird von einer großen Ringmauer umschlossen, die außer einem Pförtchen auf der Ostseite nur durch den Torbau auf der Westseite einen Zugang gewährt. Ein einfaches, im Rundbogen geschlossenes Tor — Kragsteine darüber deuten an, daß ehemals ein erkerartiger Vorbau den Zugang schützte — führt in das Innere einer zweischiffigen Halle, deren Gewölbe auf zwei stämmigen Säulen ruhen. Das Obergeschoß ist heute ohne Dach und völlig zerstört. Aber es war gleichfalls gewölbt und wies in der Mitte zwei stützende Säulen auf. Nach Westen zu liegen zwei kleinere rundbogige Fenster, deren eines zugleich den Austritt auf den erwähnten Vorbau vermittelte, nach Osten Fenster, für die Bickell nicht ohne Wahrscheinlichkeit Kreisform annimmt. An die rechte Seite des Torbaues schließt ein mächtiger Turm aus Buckelquadern an, während der bis auf die neueste Zeit angenommene entsprechende Turm auf der linken Seite von Bickell als unmöglich erkannt worden ist.

An die Nord-Ostecke der Torhalle stößt nun der eigentliche Palas, von West nach Ost gehend, dessen Rückseite zugleich von der Ringmauer gebildet wird. Erhalten sind nur Front- und Rückseite, die Schmalseiten sind verschwunden. Aus dem Zustand der Frontseite ergibt sich, daß außer dem Untergeschoß, zugänglich durch eine breite rundbogige Tür, noch zwei Obergeschosse vorhanden waren. Das erste öffnete sich nach dem Hofe zu in den wundervollen Arkaden von doppelt hintereinander gestellten Säulen zu beiden Seiten des Eingangsportals. Vom zweiten Obergeschoß ist nur ein Bogenansatz erhalten. Auf der Rückseite befindet sich in der Höhe eines ersten Obergeschosses die bekannte, reich ausgestattete Kaminanlage, daneben ein größeres Fenster. Die östliche Schmalseite des im Lichten 12,44 × 27,55 m messenden Baues hatte, wie Ausgrabungen erwiesen, einen rechteckig nach außen springenden Vorbau, dessen Fundamente 2 m lang, 3 m breit waren. Eine Erklärung dafür steht noch aus; der Gedanke an eine Schornsteinanlage befriedigt nicht recht. Aber auch ein exedrenartiger Ausbau im Innern ist nicht recht wahrscheinlich.

Von Bickell veranstaltete Ausgrabungen haben nun auch die Richtigkeit der Hundeshagenschen Aufnahme erwiesen, daß links der überein-

ander liegenden Portale in Erd- und Obergeschoß zwei Räume, rechts einer vorhanden waren. (Die Aufnahme bei E. Förster in seinen Denkmalen der deutschen Baukunst usw. gab eine andere Einteilung.)

Vor ihnen lief in der ganzen Länge des Gebäudes ein Gang, nach außen abgeschlossen durch die erwähnten Säulenstellungen. Natürlich sind diese Einteilungen durch die Ausgrabungen mit Sicherheit nur für das Untergeschoß zu behaupten; sie haben aber für das erste Obergeschoß wegen der Verteilung der Arkadenöffnungen alle Wahrscheinlichkeit für sich.

Für das zweite Obergeschoß fehlen alle Anhaltspunkte. Ich sehe in ihm den Hauptsaal enthalten, den man bisher immer im ersten Obergeschoß gesucht hat. Hier muß aber der Raum recht klein gewesen sein, und ich sehe keinen Anlaß zu solcher Beschränkung. M. E. ist das nur eine von den Folgen der Generalisierungswut, die gerade das Burgenwesen an sich hat erfahren müssen, wo oft ein wenig Mittelhochdeutsch, verbunden mit romantischer Begeisterung für das »altdeutsche Rittertum« und — die Kenntnis von Heinrich Leos Aufsatz in Raumers historischem Taschenbuch genügte, um »die« romanische Burg oder »den« Palas den entzückten Lesern bez. Hörern vor Augen zu zaubern.

Im Kaiserhaus in Goslar und der Burg Dankwarderode liegt der Hauptsaal allerdings im ersten Obergeschoß — denn es gab kein zweites. Beim Landgrafenhause der Wartburg ebenso; als aber hier das zweite Obergeschoß aufgesetzt wurde, erhielt dieses in seiner ganzen Länge den Hauptsaal. Ebenso war offenbar auch in dem Gelnhausen benachbarten Münzenberg der Saal im zweiten Obergeschoß. Am wichtigsten für die Entscheidung jedoch wird eine Zeichnung des Schlosses Kaiserslautern von 1706, das von Barbarossa gebaut, 1158 vollendet war. Im zweiten Obergeschoß sind fortlaufende Arkadenstellungen sichtbar, die dieses als den Hauptraum enthaltend kennzeichnen. Vielleicht haben wir uns die Außenseite in Gelnhausen ähnlich vorzustellen. Gänzlich verfehlt scheint mir die Idee Bickells zu sein, der den Saal über der Eingangshalle sucht. Ganz abgesehen von den Größenverhältnissen wäre dieser Platz mehr als unschicklich. Von der unteren Halle nur durch eine schmale Treppe, vom Hauptgebäude durch allerhand winklige Zugänge erreichbar, wahrscheinlich schlecht beleuchtet, zugleich der Raum für den Wächter, wenn er mit vor dem Tor Stehenden zu verhandeln hatte. Der Tradition nach war dieser Raum eine Kapelle, was durchaus glaubhaft ist. Die Lage über dem Tor begegnet häufig (Hagenau u. a. a. O.). Auch die fehlende Apsis und die zweischiffige Anordnung kann nicht beirren (s. Bd. XXV dieser Zeitschr. S. 44). Das Natürliche und durch die verwandten Bauten durchaus Gemeinsame ist

der Hauptbau, und in diesem das zweite Obergeschoß. Damit würden auch Gedanken der Art, daß es »im Reichssaale der Gelnhausener Pfalz verhältnismäßig recht dunkel gewesen sein müsse« (Alwin Schultz in seinem »Höfischen Leben«), wahrscheinlich ihre Berichtigung finden. Was der kreisrunde Bau, dessen Fundamente südöstlich vom Hauptbau Bickell aufgedeckt hat, gewesen ist, ist natürlich schwer zu sagen. Bickel vermutet darin die Kapelle. Vielleicht war es aber eben nur ein Turm, wie er im Innern einer Burganlage oft begegnet (Wartburg, in ähnlicher Stellung zum Hauptbau. Ebenso in Barbarossas Schöpfung Kaiserswerth der »Clevesche« Turm durch einen gemauerten Bogen mit dem Hauptbau verbunden).

Was der Gelnhausener Pfalz ihre hervorragende Stellung unter den deutschen Pfalzbauten sichert, ist die klare Gliederung des Ganzen und die reiche dekorative Behandlung im einzelnen. Schon an der Hofseite der Kapelle wird dies deutlich. Von den als Widerlager gegen den Schub der Gewölbe dienenden Säulen (bez. einer Konsole) steigen senkrechte, dann rechteckig umbiegende Rundstäbe auf, die jeden der Toreingänge einrahmen und den Abschluß des Untergeschosses bilden. Darüber war im Obergeschoß eine völlig selbständige Gliederung durchgeführt, von der nur noch die Ecklisenen und eine Mittellisene mit ihren reichen attisierenden Postamenten erkennbar sind. So werden die beiden Geschosse streng von einander geschieden, und es wird angedeutet, daß sie nichts miteinander zu tun haben.

Noch mehr tritt dies Streben nach einer straffen Gliederung am Hauptbau hervor. Erd- und erstes Obergeschoß werden durch ein attisierendes Gesims geschieden. Es besteht aus zwei Pfühlen mit dazwischen liegender, durch je ein Plättchen vermittelter Hohlkehle und ruht auf rechteckiger Deckplatte. Zugleich bildet es aber die Einfassung des oberen Eingangsportals und biegt an den Ecken nach innen um. Eine solche feinsinnige Anordnung ist im ganzen deutschen Wohnbau der Zeit unerhört. Auch ein trennendes Gesims zwischen den einzelnen Stockwerken ist durchaus nicht immer vorhanden, nur im Goslarer Kaiserhause, an den Klostergebäuden in Carden a. M., und an der jetzigen Stadtapotheke in Saalfeld. Bei sonstigen Privathäusern (Köln, Aachen) treten nur Fensterbrüstungsgesimse auf. Jede Gliederung fehlt in Münzenberg, am romanischen Rathaus in Gelnhausen und dem späten Vianden, wahrscheinlich auch in Seligenstadt (Kaiserpfalz), während beim Landgrafenhaus der Wartburg das Gesims zwischen erstem und zweitem Obergeschoß wohl nur das ehemalige Abschlußgesims des ganzen Baues war.

Eigentümlich ist in Gelnhausen auch, daß jede Arkade durch Abrundung der Einlaßecke der vorspringenden Mauer in einen Rahmen

gefaßt ist, der offenbar auch für die Einteilung des zweiten Obergeschosses maßgebend gewesen ist. So wird die Zusammengehörigkeit der beiden Obergeschosse gegenüber dem untergeordneten Zwecken dienenden Erdgeschoß klar herausgehoben.

Etwas Ähnliches begegnet sonst nirgends an Burg- oder Privatbauten; erst am Laienrefektorium in Maulbronn könnte man eine, aber auch hier nicht schlagende Analogie entdecken (Paulus: Maulbronn 3. Aufl. Taf. II). Erinnern könnte man auch an die rechteckigen Umrahmungen über den Trägern des Mittelschiffes in Kirchen, die von Hirsau beeinflußt sind (Hildesheim, S. Godehard, S. Michael, Paulinzelle, Hamersleben, Maulbronn, Seckau usw.), oder an rechteckige Umrahmungen von Portalen (Gelnhausen, St. Peter, Erfurt, Petersbergkirche u. a.).

Endlich sind bemerkenswert in Gelnhausen die Kämpfergesimse, die sich an der ganzen Frontseite des Baues entlang ziehen, unterbrochen nur durch Arkaden und Portal. Schon die Regelmäßigkeit der an allen vier Seiten herumgeführten Skulpturen an den Kämpfern fällt auf; und nicht nur diese sind skulpiert, sondern auch die feste Mauer zu den Seiten des Portals und die Abschlußwände haben solche skulpierten Gesimse. Für die eigentlichen Kämpfergesimse aber an der Frontseite fehlen Analogien in Deutschland für den Profanbau und auch für den Sakralbau völlig. Häufig dagegen sind sie an kirchlichen Denkmälern Englands und besonders Frankreichs, für das sie geradezu ein Charakteristikum bilden (Dehio-Bezold Bd. I, S. 706).

Nur kurz sei auf die genauen Verhältnisse hingewiesen, in denen der Bau im ganzen wie in seinen einzelnen Gliedern entworfen ist. (S. meine Studien a. a. O. S. 162f.) Derartiges ist bei den übrigen Pfalzbauten nicht nachzuweisen, und bei der geringeren Gliederung derselben hätte man, wenn man Verhältniszahlen in Anwendung bringen wollte, nicht so ins einzelne gehen können wie hier. Aber ich zweifle überhaupt bei diesen an dem Vorhandensein derartiger Tendenzen. Nicht zu bezweifeln sind sie dagegen an der sog. Klosterfaktorei in Carden a. M., wo schon Prill auf sie aufmerksam gemacht. Auch Privathäuser haben hier und da wohl derartige Ansätze. So kann man von Gelnhausen nur sagen, daß es darin unter den Burgbauten einzig dasteht.

Auch das Fenster an der Rückseite des Palas ist eigentümlich. Vorn am Eingang, zu dem zwei Stufen zu Seitenbänken hinaufführen, zwei Säulen mit attischer Basis und skulpiertem Kapitell, darüber ein Rundbogen; in diesen fügte Hundeshagen einen Füllungsbogen mit skulpiertem Relief ein, gleichfalls getragen von zwei schwächeren Säulen auf hohen Postamenten.

Außen sind noch die Basen von je einer Säule an den Seiten, eine dritte in der Mitte des Fensters erhalten, sodaß man sich von beiden Säulen Rundbogen ausgehend denken muß, die auf einer mittleren zusammentrafen; die Anlage ist auffallend reich. Die äußeren Säulen scheinen erst spät aufzukommen (Gutenfels a. Rh., Wimpfen a. B., auf anderem Gebiete: Maulbronn, Paradies u. a.).

Was von jeher am meisten Bewunderung in Gelnhausen erregt hat, ist der Reichtum an geschmackvollster Ornamentik, der in verschwenderischer Fülle über den verhältnismäßig kleinen Bau verstreut ist. An den Kapitellen der Vorhalle, den Wandpfeilern der Kapelle, endlich an den Kapitellen der Doppelsäulen des Hauptbaues, am Portal, den Gesimsen und Kaminen. Kein Pfalzenbau, auch nicht die verhältnismäßig reich ausgestattete Wartburg kann darin mit Gelnhausen miteifern. Nicht das Rathaus in Gelnhausen selbst oder das nahe Münzenberg, oder die ungefähr gleichzeitige Bischofspfalz in Regensburg. Alles ist derber, unfeiner. Von den Spätkindern dieser Gattung, Wimpfen und Seligenstadt, ganz zu schweigen.

Die ganze Arbeit ist anders. Überall in Gelnhausen ist der feste Grund des Steins gewahrt, nirgends ein Loslösen vom Grunde. Trotzdem ist die Behandlung voll und kräftig, das Relief markig herausmodelliert. Es erinnert an Arbeiten in feuchtem Ton oder in geschnittenem Eisen, so besonders der Kleeblattbogen des Portals. Ich wüßte in ganz Deutschland in Sakral- oder Profanarchitektur kein Beispiel für die gleiche Behandlung zu nennen.

Auch in den Einzelheiten fällt manches auf. Die ornamentale Belebung einer Fläche wie an dem Kamin ist in Deutschland unerhört. Man hat dabei an orientalische Vorbilder gedacht (Schnaase, Dohme u. a.). Aber das Motiv des Flechtwerks läßt nähere Einflüsse als wirksam annehmen: Italien und Frankreich. Die Verwandtschaft mit dort Vorhandenem genügt vollkommen zur Erklärung, während der Charakter arabischer Ornamentik ein völlig anderer ist.

Hier am Kamin findet sich auch das Motiv des Zickzacks, der in Deutschland offenbar nicht einheimisch ist; die Stellen seines Auftretens sind bald aufgezählt. Am wichtigsten und der in Gelnhausen auftretenden Form am ähnlichsten sind die Beispiele von St. Peter in Gelnhausen, in Münzenberg und an der Wildenburg, in Worms am Dom und St. Andreas und am Portal des Bamberger Doms. Woher das Motiv kommt, ist schwer zu sagen; sowohl in England wie in Frankreich tritt es häufiger auf, in England oft in gehäufter Anwendung. An einem Profanbau am Château de Simiane (Südfrankreich) (Revoil III, pl. IX.); in Oberitalien scheint es fremd zu sein; aus eigener Anschauung kann ich es nur für die Fassade

von S. Paolo a ripa in Pisa anführen. (Nach Mitteilungen von Herrn Dr. Schubring auch für Bitonto, Südtür, und Bari, S. Niccolà.) Eine direkte Beziehung zwischen Pisa, wo Friedrich Barbarossa ja öfter war (so 1162), und Gelnhausen anzunehmen, dürfte recht gewagt sein. Näher liegt da noch Frankreich, wo der Zickzack auch an der Vorhalle von S. Denis erscheint (Dehio-Bezold, Taf. 153, 8).

Der Stierkopf, wie er in Gelnhausen an einem Kapitell vorkommt, ist meines Wissens in Deutschland außerordentlich selten; ich vermag ein einziges Beispiel dafür namhaft zu machen: ein Säulenkapitell am Portal der Kirche in Wechselburg (Kunstdenkm. im Kgr. Sachsen, H. 14, S. 109). Für Italien genügt es, an die Fassade von S. Marco in Venedig zu erinnern.

Nicht ohne Analogie, aber doch für Deutschland hauptsächlich auf das Elsaß beschränkt ist an den Basen der Arkadensäulen die Verbindung der Eckknollen untereinander durch zierliche Linienmotive; sonst begegnet man dem besonders häufig in Frankreich (Burgund und Provence). Weniger wichtig ist vielleicht das zweimalige Auftreten von Köpfen über den Kapitellen in Gelnhausen, obgleich auch das in Deutschland selten zu sein scheint (Schwäb. Gmünd, Schallöffnungen der Türen von St. Johann); in Frankreich war es wohl häufiger (Kirche St. Guilem du Desert [Hérault], Revoil I, pl. XL).

Nicht zu übergehen ist endlich die zweischiffige Eingangshalle der Pfalz, die in Deutschland bei Burgenbauten bis jetzt ohne Beispiel ist. Dagegen begegnet man ihr bei deutschen Klöstern: in Maulbronn und in Eberbach (Rheingau), und hier ist auch die Herkunft klar; denn in dem Zisterzienser-Mutterkloster Citeaux ist sie gleichfalls vorhanden. Verwandt damit ist der ehemalige doppeltorige Eingang in Cluny mit krönenden Säulchenstellungen darüber. Eigentümlich sind auch in Gelnhausen die Säulen außen an dem Erdgeschoß einer offenen Halle als Widerlager für das Gewölbe. Ganz ähnlich wie in Gelnhausen findet sich dies an der Vorhalle von S. Benoît s. Loire, die noch ans Ende des 11. Jahrhunderts zu setzen ist (Dehio-Bezold). In Wechselburg, wo die Vorhalle auch gewissermaßen zweischiffig ist, wird der Schub der Gewölbe durch innere Säulen aufgefangen, nicht durch äußere.

So zeigen sich an der Gelnhausener Pfalz verschiedentlich Erscheinungen, für die es in Deutschland an Analogien fehlt. Sie weisen weniger nach Italien — für die Pfalzbauten in Oberitalien fehlen uns die Denkmäler — als nach Westen, nach Frankreich. Für einzelnes werden sich vielleicht mit wachsender Kenntnis der Monumente noch Analogien aus dem eigentlichen Deutschland beibringen lassen, im ganzen wird man zu der Anschauung kommen müssen, daß hier fremde Einflüsse in stärkstem

Maße wirksam gewesen sind, — mögen sie direkt gewirkt haben oder indirekt, etwa durch die Bauten Barbarossas im Elsaß, die ja eine natürliche Vermittlung abgeben würden. Am ehesten möchte ich an Burgund denken. Nicht nur die politische Verbindung Friedrichs I. mit Burgund durch seine Heirat mit Beatrix würde darauf hinführen. Jedenfalls westliche Einflüsse können nach dem Stande unseres Wissens fast allein in Frage kommen. Zeigt sich doch schon an der kaiserlichen Neuenburg in der Schweiz die reiche Fülle ornamentalen Schmuckes, ohne daß die Anlage sonst Verwandtschaft mit Gelnhausen hätte. Es mag schmerzlich sein, auf die Gelnhausener Pfalz als einen Ruhmestitel rein und spezifisch deutscher Architektur zu verzichten; so lange die vorhandenen Schwierigkeiten nicht anders gelöst werden, wird man bei ihr, wenn nicht im Plan, so doch in der Ausführung fremde, wahrscheinlich französische oder wenigstens französisch geschulte Hände als tätig annehmen müssen.

Aus Peter Vischers Werkstatt.*)

Von **Otto Buchner.** †

Durch das Hauptwerk Peter Vischers, das Sebaldusgrab, hat sich die Aufmerksamkeit mehr seinen plastischen Arbeiten zugewandt, als den zeichnerischen, d. h. den in Zeichenmanier durchgeführten ziselierten Messingplatten. Und doch nehmen diese im Lebenswerk des Künstlers einen großen Raum ein. Aber es ist erklärlich, daß die letzteren ihrer Bedeutung nach leicht unterschätzt werden, geben sie doch heute, nachdem jahrhundertelang die Füße über die im Boden eingelassenen Platten gegangen und viele Einzelheiten abgeschliffen sind, in der Mehrzahl kaum einen Begriff von ihrer einstigen Schärfe. Allein auch die durch Dielenbelag geschützten, heute an den Wänden der Kirchen aufgerichteten Platten wirken selten erfreulich für das Auge, da sie scharfer Farbenkontraste ermangeln und nur selten durch Patina die Zeichnung gehoben wird. Deshalb ist auch die photographische Reproduktion dieser Platten nicht leicht. So kommt es, daß diese Denkmale des kunstreichen Nürnbergers nur zu leicht übersehen, oder wenig beachtet werden.

Nur wenige dieser Platten bieten durch besonders glückliche Patina Ausnahmen, so z. B. die des Johann von Heringen im Erfurter Domkreuzgang. Das ist eine Schöpfung von fesselndster Wirkung und Eigenart, vor der man vergißt, daß man sich einem Erzeugnis der Metallplastik

---

*) Folgenden Aufsatz entnehme ich dem Nachlaß meines jüngst verstorbenen Freundes Dr. Otto Buchner-Weimar. Der Verfasser, dessen Arbeit seit Jahren vorzugsweise der deutschen Grabplastik gewidmet war, hatte sich schon länger mit den aus der Vischer-Werkstatt hervorgegangenen Werken beschäftigt und gehofft, die gewonnenen Resultate einst in größerem Zusammenhang niederlegen zu können. Leider war ihm dies nicht vergönnt und hat sich nur diese eine Abhandlung so gut wie druckfertig vorgefunden.

Ich folge einem Wunsche des Verstorbenen, wenn ich seine Studien an dieser Stelle veröffentliche. Die wenigen Änderungen, die ich vorgenommen habe, sind rein stilistischer Natur und berühren in keiner Weise den eigentlichen Stoff und dessen Zusammenstellung.
Dr. Valentin Scherer.

gegenüber befindet, sondern sich vor eines jener anziehenden süddeutschen Clair-Obscur Blätter des sechzehnten Jahrhunderts versetzt glaubt. Ein solches Werk flößt uns große Achtung auch vor dem zeichnerischen Können Peter Vischers ein und wir lernen den Meister von einer neuen Seite kennen.

Die Technik der gravierten Platten hat ohne Zweifel Peter Vischers Vater, Hermann Vischer d. Ä., schon geübt. Man hat ihm, wohl mit Unrecht, die Erzplatte Bischofs Jakob III. in Gnesen zugeschrieben, deren Künstlermonogramm eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Vischerschen Angelhaken hat. Doch ist die Platte für Hermann künstlerisch zu schwach. Mit einiger Wahrscheinlichkeit dagegen nimmt man für ihn in Anspruch die Grabplatten des Bischofs Johann von Desser († 1455) in Fürstenwalde, der Bischöfe Peter Novag († 1456) und Rudolf von Rüdesheim († 1482) im Dom von Breslau. Bei diesen Platten, sowie der des Lukas von Gorka († 1475) im Dom zu Posen treten nur die Köpfe in flachem Relief aus dem gravierten Hintergrund hervor, gleichsam schüchterne Anfänge und Übergänge zur Reliefplatte, beziehungsweise zum Rundguß. 1479 folgt die Platte des Bischofs Andreas IV. von Buin im Dom zu Posen. Allen diesen Platten ist gemeinsam eine feierliche, repräsentative Auffassung, sowie die strenge architektonische Gebundenheit, die Einpassung der Dargestellten in eine, an den Seiten und zu Häupten überreich und unruhig gebildete, durch hineingestellte Figuren belebte Portalnische. Die beiden letzteren Platten, von Bergau, (Zeitschr. f. d. hist. Gesellschaft f. d. Prov. Posen II 179), noch für Hermann Vischer d. Ä. in Anspruch genommen, sind neuerdings von Kohte (Posen, Zeitschr. VII) Peter Vischer selbst zugeschrieben worden, wie es scheint, ohne zwingenden Grund, denn die Werke schließen sich stilistisch zwanglos zu einer Kette aneinander. Daß Peter Vischer seinem Vater, der 1487 starb, bei diesen Platten geholfen haben kann, ist nicht ausgeschlossen; genug, daß er die Herstellung gravierter Platten bei seinem Vater gelernt, und daß gerade auf diesem Gebiet die Vischersche Hütte vortreffliches geleistet hat.

Jedoch hat sich Peter von der Tradition seines Vaters allmählich freigemacht und hat, soweit das publizierte Material sich überschauen läßt, in der Art seiner Zeichnung wie Auffassung einen Wandel durchgemacht. Unter den Platten unterscheidet sich nämlich eine Gruppe, gebildet von Herzog Friedrich dem Guten in Meißen († 1464), Bischof Dietrich von Bocksdorf in Naumburg († 1466) und Hunold von Plettenberg in Erfurt († 1475), völlig von den mit mehr oder weniger Sicherheit Hermann Vischer zugeschriebenen Werken durch ihre vornehme, nach formaler Abklärung strebende Ruhe. Dieser Gruppe

kann noch die Platte des Kurfürsten Ernst zu Meißen († 1486) angegliedert werden. Ihrem Geist nach sind sie weit von den architektonisch gegliederten Platten verschieden, indem sie die Persönlichkeit als solche stark hervortreten lassen und die Zutaten nach Möglichkeit zurückdrängen. Die Art der Zeichnung, vor allem der Faltenwurf ist durchaus nürnbergisch; sollte ein bestimmter Meister genannt werden, so käme allenfalls Wilhelm Pleydenwurff in Betracht. Es sind also Werke, die — bei letzterem ist es fraglich — wohl noch zu Lebzeiten Hermanns entstanden, doch anderen Geist atmen; Werke, die ich in die Frühzeit Peter Vischers legen möchte.

Noch sehen wir nicht klar genug in des Meisters Entwicklungsgang, jedoch scheint es gestattet, aus der vorhandenen Überzahl plastischer Werke von vornherein anzunehmen, daß Peter sich deshalb der Gravierungstechnik nicht so stark zugewendet hat, weil ihm die plastische Gestaltung mehr »lag« als die zeichnerische. In Posen findet sich noch die Platte des Felix Paniewski († 1488), dann geht in den neunziger Jahren die Erzeugung gravierter Platten stark zurück zugunsten von Reliefplatten. Es beginnt die fabrikmäßige Herstellung von Grabplatten für höhere Geistliche und Domherren. Zeitlich zwar, aber nicht der Entstehung nach steht an der Spitze dieser Entwicklung das Denkmal des Bischofs Sigismund von Würzburg († 1457) und weiter das des Bischofs Dietrich IV. von Meißen († 1476), das, ganz abgesehen von stilistischen Gründen, durch das Vorkommen der gleichen Evangelisten-Symbole in den Ecken des Rahmens mit den Platten für Probst Bernhard Lubranski zu Posen († 1499) und den Kanonikus Stein zu Erfurt († 1499) ungefähr datiert erscheint. In die neunziger Jahre fallen ferner von größeren Werken das Grabmal des Bischofs Johann IV. von Breslau, die umfangreiche, viel Arbeit verschlingende Tumba des Erzbischofs Ernst von Magdeburg, in das erste Dezennium des sechzehnten Jahrhunderts die Vorbereitungen für das Sebaldusgrab, sowie die Tumba des Grafen Hermann VIII. von Henneberg. Und gerade während die Vischersche Hütte dank der Hilfe der Söhne Peters eine erstaunliche Arbeitsleistung entfaltet, die aber mehr auf plastischem Gebiet liegt, setzt nun, von ihr unabhängig und stilistisch kaum im Zusammenhang mit ihr und dem vorher Geleisteten, eine reiche zeichnerische Tätigkeit ein, d. h. eine erhöhte Produktion von gravierten Platten, die mit der Tradition Hermann Vischers und den Jugendwerken Peters nichts mehr zu tun hat.

Nicht auf einmal offenbart sich diese zeichnerische Höhe, sondern sie setzt zuerst bescheiden ein und entwickelt sich schrittweise zu immer größerem Reichtum, um dann ganz plötzlich abzubrechen. An der

Spitze dieser Entwicklungsweise steht die rein ornamental gehaltene Grabplatte der Anna von Katzenelnbogen († 1494) in der Elisabethkirche zu Marburg, 1496 laut erhaltener Rechnung in die Steinplatte eingelegt. Damit ist ein wichtiges Datum gegeben. Ein an den Ecken von Wappen unterbrochener, reich ornamentierter Rand umschließt ein großes Mittelwappen. Die Gußtechnik ist bereits vortrefflich. Die Ornamentik hat kaum mehr etwas mit der späten Gotik gemeinsam, sondern gemahnt an die frühe Dürersche Formgebung, wie sie sich in der großen Holzschnittpassion zeigt. Ranken und Blätter in lebhafter Bewegung und Gegenbewegung umziehen die Wappen, dazwischen sind Tiere eingestreut. Ganz vortrefflich ist der Wappenmantel, dessen Zaddeln sich in sprühender Bewegung ineinanderschlingen. Nur eine feine gotische Randleiste, in der sich ein Zackenblatt um einen Stab rankt, erinnert noch an die ältere Tradition der Vischer-Hütte, kommt sie doch ganz ähnlich auch am Denkmal des Lukas Gorka vor.

Reicher ist die Ornamentik ausgebildet beim Grabdenkmal des Philipp Callimachus in Krakau († 1496). An ein Mittelrelief, den Verstorbenen in liebevoll ausgestatteter Gelehrtenstube darstellend, schließen sich seitlich pilasterartige Ornamentstreifen mit graziösem Ranken- und Blattwerk. Putten und Tiere treiben sich spielend in diesem Gewirr umher; eine formale Abklärung ist kaum vorhanden. Das Ganze wirkt unruhig, jugendlich unreif, aber eingegeben von übergroßem Gestaltungsreichtum, der sich nicht genugtun kann. Ebenso frisch wirkt das Mittelstück selbst mit seinen nicht immer geglückten Verkürzungen und Proportionen. Der Faltenwurf ist unruhig bewegt, fast barock. Würde das Werk später zu datieren sein, müßte man an die Mitwirkung des Hans Vischer denken.

Als völlig graviert, und zwar mit starken etwas schematisierten Kreuz- und Querlagen der Linien schließt sich an die Platte des Bischofs Ulrich von Gorka († 1498) zu Posen, allerdings noch stark unter der Einwirkung der Architektur stehend und sehr unruhig im Detail. Der Bischof, im Kopf durchaus typisch und unpersönlich, hält Stab und Buch und steht auf zwei Löwen; hinter ihm ist ein Teppich ausgespannt, darüber öffnet sich der Blick in eine Kirche. Seitlich wird die Gestalt flankiert von übereinandergestellten Baldachinen mit je drei Heiligenfigürchen. Sehr merkwürdig ist die dreifache Bekrönung zu Häupten des Bischofs; es sind melonenförmige Kuppelbauten, im Detail noch an die Spätgotik anklingend, aber in gewisser Weise als Vorstufe zur Bekrönung des Sebaldusgrabes wirkend. Das Gesamte ist überlastet mit Einzelheiten, dazu etwas trocken und pedantisch durch die allzu große Gewissenhaftigkeit.

Eine formale Abklärung beginnt erst einzutreten mit der Grabplatte Herzogs Albrecht des Beherzten († 1500) in Meißen. Hier wird die Durchmodellierung des Gesichts einfacher und klarer. Und nun folgen sich, den Todesdaten nach eng aneinandergereiht, die Platten, die das Beste, was auf diesem Gebiet in Deutschland je geleistet worden ist, repräsentieren. Herzog Albrecht steht an der Spitze dieser vortrefflichen Reihe, die vertreten ist durch:

Amalie v. Bayern († 1502) in Meißen,
Johann v. Heringen († 1505) in Erfurt,
Kardinal Friedrich Kasimir († 1510) in Krakau,
Herzogin Sidonie († 1510) in Meißen,
Herzog Friedrich († 1510) in Meißen,
Andreas Szamutolski († 1511) in Samter.

Als eng verwandt, aber nicht so eingehend durchgeführt ist innerhalb dieser Reihe noch zu nennen die Platte des Eberhard von Rabenstein († 1505) zu Bamberg.

Auf Einzelheiten einzugehen, bedarf es hier nicht. In dieser Reihe offenbart sich eine solche zeichnerische Höhe und Vollendung, wie sie die später entstandenen Werke der Vischerwerkstatt nicht mehr erreichen. In allen diesen Platten tritt sieghaft eine Freiheit und Frische der Erfindung hervor, eine souveräne Beherrschung der Graviertechnik, eine so vornehme Art der Zeichnung, daß man bereits früher einzelne der Stücke, als viel zu gut für Peter Vischer, auf Entwürfe Dürers zurückgeführt hat. Wohl nicht mit Recht, aber andererseits ist eine indirekte Einwirkung von Dürer her gar nicht zu verkennen. Bei Besprechung des Denkmals des Johann von Heringen (Zeitschr. f. christl. Kunst 1903 S. 162 ff.) habe ich versucht, kurz zusammenzufassen, wie sehr sich hier Dürersche Art in der Auffassung sowohl, wie der Einzelausführung deutlich zeigt. Aus der Liniengebung des Gesichts und der Hände spricht mit überzeugender Klarheit Dürerscher Geist. Und vergleicht man die Platte des Heringen mit der des Kardinals Friedrich Kasimir in Krakau und des Andreas Szamutolski zu Samter, so findet man, daß hier keine zufälligen Beziehungen zu Dürer vorwalten, sondern ein ganz bewußter Anschluß an dessen Kunstart, eine von 1500 ab etwa bis 1511 sich steigernde Meisterschaft und formale Abklärung. Wie es scheint, folgt man in der Vischerschen Werkstatt den Bahnen Dürers mit großer Aufmerksamkeit, und kann dies umsomehr, als Dürer und Vischer einander im höchsten Grade wesensverwandt sind. Betrachten wir jedoch die Zeichnung der Platten, so sehen wir, daß die engen Beziehungen weit über Wesensverwandtschaft und zeitgenössischen Einfluß hinausgehen.

Suchen wir hierfür eine Erklärung, so ist vor allen Dingen zu beachten, daß diese — nennen wir sie dürerische — zeichnerische Höhe um 1511 abbricht. Was nachher geschaffen wurde, ist, wenn nicht Dutzendware, so doch charakterlos und schwach im Vergleich zu den vorgenannten Werken. Die große Energie der Linienführung, die Mannigfaltigkeit und der Reichtum der Motive, die überzeugende Frische und Kraft der Dargestellten ist vorbei. Ein kennzeichnendes Werk für diesen Rückgang, oder, richtiger gesagt, Verfall ist die von der Forschung seither nicht berücksichtigte Platte des Abtes Georg von Reichenau († 1519) zu Mittelzell. Die Gravierung ist sehr zart und sauber, aber es fehlt jegliche Originalität. Konventionell schaut der Abt mit den bei Vischerschen Dutzendplatten durchweg starren Augen drein. Die Zeichnung verrät gewiß noch gute Tradition, aber sie ist typisch und läßt kalt. Wichtig ist das Werk, weil sich an der Befestigungs-Spange des Sudariums ein ineinandergeschlungenes Künstlermonogramm befindet, dessen Buchstaben AHNSF nicht anders als Hans F(ischer) zu deuten sind. Denn die Platte ist entschieden vischerisch und beide Lesarten des Namens Fischer und Vischer kommen vor.

Das ist ein wichtiger Anhalt dafür, daß Hans Vischer nichts mit der vorbesprochenen Reihe bedeutungsvoller Monumente zu tun hat; er wäre dazu auch zu jung gewesen, ist er doch zwischen 1488 und 1490 geboren. Man mag also die Platte zu Mittelzell als eines seiner ersten selbständigen und daher auch signierten Werke betrachten.

Ob Peter d. J. an den Platten beteiligt war, erscheint auch zweifelhaft. Soweit sich dessen Bild durch mühsame Kombination rekonstruieren läßt, ist er durchaus Erbe der väterlichen Tradition, d. h. vornehmlich Plastiker. Seeger hat in seiner Studie über Peter d. J. wenigstens die zeichnerische Seite nicht berührt.

Wir kommen daher zu Hermann d. J., der wie Neudörffer berichtet, »mit Gießen, Reißen, Maßwerken und Konterfeien wie der Vater gar künstlisch gewesen«. Das Geburtsjahr Hermanns steht nicht fest, Seeger nimmt 1486 mit einem Fragezeichen an. Da Hermann aber 1513 verheiratet mit Ursula Mag genannt wird, können wir sein Geburtsjahr getrost um 1483 ansetzen. »Als ihm seine Hausfrau mit Tod abging, zog er Kunst halben auf seine eigenen Kosten gen Rom und bracht viel künstlische Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, mit, welches seinem alten Vater wohlgefiel, und den Brüdern zu großer Übung kam.« Diese Reise muß zwischen 1513 und 1516 fallen; über die aus ihr erhaltenen Handzeichnungen berichtet Weizsäcker, Jahrb. der kgl. Preuß. Kunstsammlungen XII, S. 50 ff. Neudörffers Nachrichten bestätigen sich also, und die Handzeichnungen von 1515/16 zeigen, daß Hermann viel Sinn für

Architektur hatte und mit offenen Augen die Renaissancebauten wie die Antike studiert hat. Interessant sind vor allem die Entwürfe zum Sebaldusgrab, an dem unterdessen sein Vater, nachdem er 1514 zum Fortsetzen der Arbeit angehalten worden war, fleißig weiterarbeitete. Im Winter 1516/17 ist dann der nach Nürnberg zurückgekehrte Hermann »in seinen besten Tagen bei Nachts unter einem Schlitten elendiglich und erbärmlich umkommen« — ein schwerer Schlag für den Vater, seinen so hochbegabten Sohn verlieren zu müssen.

Wir haben außer den Handzeichnungen im Louvre kein beglaubigtes Werk Hermanns erhalten; aber auf seine Tätigkeit wirft doch der Umstand Licht, daß, wie bereits betont, die oben besprochenen Gruppen von gravierten Grabdenkmälern, deren letztes Todesdatum 1511 ist, plötzlich abbricht und daß wir den Beginn der Reise Hermanns nach Italien um 1514 ansetzen müssen. Dies ist kein Zufall, sondern diese Tatsachen stehen in enger Beziehung zueinander. Es wäre dies nicht der Fall, bliebe die Produktion gravierter Platten auf der Höhe. Diese aber verringern sich im Gegenteil an Qualität sowie an Quantität. Daher müssen wir Hermanns d. J. Werke in jener Entwicklungsreise von 1496—1511 suchen. Nur in dieser Zeit offenbart sich eine erhöhte künstlerische Potenz, ein Schwung und ein Feuer, die mit den ruhigeren und geschlosseneren Werken Peters, des Vaters, in gewissem Gegensatz stehen.

Es kann hier vorerst auf eingehendere Behandlung dieser Platten verzichtet werden, umsomehr, als die Trennung dessen, was noch vom Vater beeinflußt und was von Hermann selbst gegeben wird, sehr schwierig ist. Nur sei hervorgehoben, daß sich hier zumeist eine architektonische und perspektivische Durchbildung findet, daß eine große Fülle dekorativer Einzelheiten vorhanden, und schließlich auch die Porträt-Wiedergabe nicht so typisch und konventionell ist, als die sonstigen Werke der Vischerhütte. Auf diese Denkmäler-Reihe läßt sich also wohl Neudörffers oben angeführtes Lob des jüngeren Hermann anwenden. Und was die Formensprache betrifft, die sich in Einzelheiten wie Gesichts- und Handmodellierung, abgesehen von der Gesamthaltung auffällig zeigt — man vergleiche die Figur Herzog Albrechts des Beherzten - Meißen, oder die Szamutolskis etwa mit den Figuren des Paumgärtner-Altars — so ergeben sich, auch in der Verwendung von Ziermotiven, solche auffälligen Beziehungen zu Dürer, daß es als verlockende Aufgabe erscheint, diesen Verwandtschaften im einzelnen nachzuspüren.

Eine Erklärung dieser Erscheinung wäre sofort gegeben, wenn sich feststellen ließe, daß Hermann d. J. etwa Schüler Dürers war. Könnten

wir dies mit Bestimmtheit behaupten, so wäre mit einem Schlage die Sachlage geklärt und wir wüßten, woher in der Vischer-Hütte der Dürersche Einfluß, der sich übrigens selbst auf die Ornamentik des Sebaldusgrabes erstreckt, stammt. Was die Annahme einer Schülerschaft Hermanns bei Dürer unterstützen würde, ist die unbestreitbare Tatsache, daß der jüngere Bruder Johannes Vischer, seinem ganzen Formenschatz und seiner Gewandbehandlung nach, nicht Lehrling seines Vaters gewesen sein kann, sondern bei einem fränkischen Holzschnitzer, als welcher Stoß sowohl wie Krafft in Betracht kommen könnte, in die Schule gegangen sein muß. Ersichtlich hat also Vischer dafür Sorge getragen, daß seine im Verlauf von anderthalb Jahrzehnten geborenen Söhne nach den verschiedensten Richtungen ausgebildet wurden. Nur Peter d. J. scheint, soweit seine Werke sprechen, direkter Schüler und Erbe der künstlerischen Tradition des Vaters gewesen zu sein.

Inwieweit die Möglichkeit vorliegt, aus dem Charakter der im Louvre erhaltenen Zeichnungen Hermanns Rückschlüsse auf ein etwaiges Schulverhältnis zu Dürer ziehen zu können, entzieht sich meiner Beurteilung. Ist es der Fall, so müßte die vielbesprochene Dürersche Handzeichnung mit dem Entwurf eines Grabdenkmals für ein ritterliches Ehepaar (Römhild-Hechingen) auch noch einmal in den Kreis der Betrachtung gezogen und auf ihre Echtheit genau geprüft werden. Ist es nicht der Fall, so kann nur angenommen werden, daß der junge Hermann mit großem Eifer und Geschick sich aus Dürers Holzschnitten und Kupferstichen dessen Zeichenart angeeignet und in des Vaters Werkstatt verwertet hat. Daß bei der schönsten Platte, der Herzogin Sidonie, der feierlich gebundene Faltenwurf an den ruhigen Linienfluß und die abgeklärte Gewandverteilung des Vaters Peter gemahnt, ist nur ein Beweis dafür, daß letzterer, so große Freiheit er seinen Söhnen auch gelassen hat, doch dank seines überlegenen Stilgefühls in der Lage war, mit seinem großen Können einzuspringen und auf die überschäumenden Söhne beruhigend zu wirken. Es mindert aber keineswegs des Vaters Ruhm, daß, rein als Zeichner, ihm einer seiner Söhne, von denen nur Hermann in Betracht kommt, über den Kopf gewachsen zu sein scheint. Möge es weiteren Forschungen gelingen, durch genaue Vergleichung der vorhandenen gravierten Platten diese Hypothesen zur Gewißheit zu erheben!

Der Altarschrein
oder Hochaltar in der Kirche zu Schortens bei Jever.

Von Prof. **Fr. W. Riemann.**

Die Kirchen in den Nordseemarschen sind keine architektonischen Kunstbauten. Entsprechend den einfachen Lebensverhältnissen der Bewohner bestehen die meist dem 12. bis 14. Jahrhundert entstammenden Kirchenbauten aus einem schlichten, meist sogar ohne Sockel und Gesims und ohne jegliche Gliederung aufgeführten Hauptschiff. Die unteren Teile sind gewöhnlich aus Granitsteinen, die sich als Findlinge im Gelände vorfanden, die oberen Partien aus großen im Feldbrand hergestellten Backsteinen aufgeführt. Die schmalen, schießschartenartigen Fenster verraten noch heute den ehemaligen Nebenzweck der Kirchen als befestigter Zufluchtsstätten während der fehdereichen Zeit ihrer Gründung. Die alten, jetzt in der Regel verbauten, überaus niedrigen Kirchentore deuten denselben Zweck an. Hie und da kann man über diesen alten Toren noch die Spuren abgebrochenen Mauerwerks bemerken, die darauf hindeuten, daß sie ehedem von sogenannten Schwalbennestern oder Pechnasen überragt waren, durch deren Gußlöcher man auf die andringenden Feinde kochendes Wasser, siedendes Öl oder Pech gießen konnte. Auch im Innern der Kirchen bemerkt man vielerorts an den Mauern noch die Anzeichen, daß früher zur Erleichterung der Verteidigung nicht ganz in der Höhe der Fenster ein Rundgang angebracht war, entsprechend der Wehr oder Letze bei Burgbauten. Oft auch begegnet man in den Kirchen Brunnenanlagen, die, ursprünglich angelegt, um den Belagerten Trinkwasser zu sichern, in späteren Zeiten bei verderblichen Sturmfluten den Kirchspielsleuten in weitem Umkreis oft das einzige genießbare Trinkwasser lieferten.

An das Hauptschiff, dessen Länge durchschnittlich die dreifache Breite beträgt, schließt sich im Osten meist eine nach dem Schiff sich öffnende Chornische an. Schiff und Chor sind gewöhnlich durch den hierorts Evangelienboden genannten Aufbau getrennt, der seinen Zugang vom Chor aus hat.

Ist der Baustil der Kirchen schmucklos und schlicht, so scheint dagegen ihre Ausstattung nicht von jeher eine so einfach nüchterne wie heutzutage gewesen zu sein. Durch der Zeiten Ungunst aber, besonders durch die Beraubung der Kirchen zur Zeit des Übergangs aus der katholischen zur evangelischen Religion, hat sich fast nichts bis auf die Gegenwart erhalten. Nur die originellen Taufsteine sind als Altertümer aus der Gründungszeit der Kirchen noch vielfach bemerkenswert. Daneben finden sich aus dem 15. bis 17. Jahrhundert stammend in vielen Kirchen noch manche beachtenswerte Kunstwerke der Holzschnitzkunst, Altarschreine, Hochaltäre und dergl., die vielfach mit zu den edelsten und originellsten Werken dieses Kunstzweigs gezählt werden dürfen.

Sie besitzen allerdings sehr verschiedenen Kunstwert; neben Schnitzereien ländlicher Kunstübung ist viel Werkstattarbeit vorhanden, aber auch Skulpturwerke, denen noch der persönliche Hauch des künstlerisch schaffenden Meisters anzuhaften scheint. Durch unfeinen, fingerdicken, in den Farbentönen oft unharmonischen Anstrich von der Hand bäuerlicher Maler entstellt, ist ihr Wert vielfach unbeachtet geblieben und schon manches durch Farbe entstellte Kunstwerk achtlos bei Seite geschoben worden.

Einen Altarschrein von nicht unbedeutendem Kunstwerk besitzt die Kirche zu Schortens bei Jever. Die Schnitzereien sind hier vor wenigen Jahren von dem sie entstellenden Überzug aufgetrockneter Ölfarbe gereinigt worden, wobei freilich auch die ursprüngliche Übermalung der Skulpturen geschwunden ist. Jedoch ist die Reinigung in so schonender und geschickter Weise ausgeführt worden, daß das Schnitzwerk in keiner Weise gelitten hat und jetzt dem Beschauer in den braunen Farbtönen alten Eichenholzes in verjüngter Schönheit entgegenstrahlt.

Der 2,10 m hohe Schrein besteht aus einem 2,80 m breiten Mittelschrein und zwei Flügelschreinen von halber Breite, aber gleicher Höhe wie der Mittelschrein. Die Flügel waren früher beweglich und zum Schutz der Schnitzereien gegen Sonne, Staub und gewaltsame Beschädigung zum Zusammenschlagen eingerichtet, sind aber späterhin festgestellt und mit einem Aufbau versehen worden. Dadurch gewann das Kunstwerk das Aussehen eines Hochaltars, der bei einer Breite von 5,60 m mit Einrechnung des eigentlichen Altars eine Höhe von 4,60 m besitzt. Der 1,07 m hohe, 2,73 m breite und 1,20 m tiefe Altar ist aus großen Feldbrandsteinen roh aufgemauert und entbehrt einer Deckplatte. Auf demselben ist hinten ein 0,42 m tiefer und 0,70 m hoher Aufsatz aus Eichenholz angebracht, auf welchem der Altarschrein seinen Platz gefundet hat. Die Wandungen der Schreine sind aus starkem Eichenholz gezimmert, das durch Wurmfraß nur wenig gelitten hat. Die gleichfalls eichene Rückwand ist nicht mit Nägeln aufgeheftet, sondern als Füllung einge-

lassen. Auf der Rückseite ist der Mittelschrein mit Bandeisen an zwei eichenen, in die Erde eingelassenen Ständern befestigt, die durch Streben festen Stand erhalten.

Der Mittelschrein und die beiden Flügel sind abgeteilt in 31 Fächer zur Aufnahme der plastischen Gruppenbilder. Der Mittelschrein besitzt deren 13, die Flügel je 9; letztere sind von gleicher Größe und entsprechen darin den äußeren 6 Fächern des Mittelschreins. In der Mitte desselben ist ein größerer Raum von 1,98 m lichter Höhe und 1,20 m Breite ausgespart für die Hauptdarstellung, die Kreuzigung Christi. Zu beiden Seiten derselben dienen je drei 25 cm breite Skrinien über einander zur Aufnahme von 6 Einzelfiguren und daneben sind wieder über einander je drei Skrinien, wie oben schon gesagt, in den Maßen derjenigen der beiden Flügel, 41 cm breit und 58 cm hoch.

Alle Skrinien sind mit oben vorgesetzten, kunstvoll geschnitzten, gotischen Spitzbogen und Fußleisten mit Verzierungen gleichfalls in gotischem Stil versehen. Vor den senkrechten Scheidewänden der einzelnen Fächer, zwischen den vorgesetzten Spitzbogen und Fußleisten, erheben sich freistehende, spiralförmig gewundene Säulchen mit vierkantigen Sockeln, deren Kanten nach vorn gerichtet sind. In zweidrittel Höhe sind sie mit zierlich geschnittenen, gotischen Spitzdächern versehen. Diese architektonischen Verzierungen des Schreines sind bei der Zartheit der Schnitzereien leider sehr beschädigt. Sie zeigen aber auch in der Verstümmelung noch deutlich die manierierten Formen des spätgotischen Stils, dessen spielenden Charakter z. B. in den spiralförmig gewundenen Fialen der Schnitzer mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit zum Ausdruck gebracht hat. Sie geben den Beweis, daß dieses Werk der Werkstatt eines Meisters der Holzschnitzerei entstammt.

Die Einzelfiguren in den 6 Skrinien zu beiden Seiten der Hauptdarstellung gehören, genau genommen, nicht zu dem Zyklus der plastischen Darstellungen dieses Altarschreins. Sie stellen den Märtyrer Stephanus, die Jungfrau Maria und die Apostel Petrus und Paulus, Jakobus und Johannes dar. Daß der Märtyrer Stephanus mit unter diesen Figuren steht, findet seine Erklärung in dem Umstand, daß er der Schutzpatron der Dorfkirche in Schortens war. Diese Figuren sind sehr verschieden gearbeitet. Während Petrus und Paulus, Jakobus und Stephanus im Entwurf und in der Technik das Messer des Meisters verraten, läßt sich bei Maria und besonders bei der Figur des Johannes die handwerksmäßige Arbeit des Gesellen oder Lehrlings kaum verkennen. Bei ihnen ist die Gewandung offenbar nach der Zeichnung des Meisters geschnitzt, aber ohne sorgfältige Modellierung; den Gesichtern aber vermochte das Messer des schülerhaften Schnitzers lebenswarmen Ausdruck nicht zu verleihen.

Wenn der Altarschrein der Kirche des nahen Klosters Östringfelde, campus Sanctae Mariae in Ostringia, entstammte, wie irrtümlich behauptet wird, könnte man wohl erwarten, daß der Statuette der Jungfrau Maria, der Schutzpatronin des Klosters, vom Schnitzer größere Sorgfalt in der Ausführung zugewendet worden wäre.

Die Figuren bestehen aus je einem Stück eichenen Wurzelstockens welches auf der Rückseite, den Körperformen entsprechend, ausgehöhlt ist, offenbar um den Schrein nicht unnötig zu beschweren. Dem Johannes fehlt die angesetzte linke Hand, die ursprünglich mit einem Zapfen befestigt war.

Die 25 plastischen Gruppenbilder geben zusammen mit der großen Kreuzigungsgruppe des Mittelschreins eine fortlaufende Darstellung der Passion Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Ausgießung des heiligen Geistes und Christi Erhöhung zur Rechten des Vaters, derartig, daß die Kreuzigung gerade die mittlere Darstellung ist.

Packend ist vor allen Dingen die große Hauptgruppe des Mittelschreins, Christus am Kreuz, zu beiden Seiten die Schächer, am Fuße des Kreuzes Kriegsknechte, Juden, die heiligen Frauen und Jünger, zusammen 25 Personen und 7 Pferde, Christus und die beiden Schächer nicht mitgezählt. Wirkungsvoll wiedergegeben durch das Messer des Schnitzers ist der Kontrast zwischen dem in Geduld der Erlösung von seinen Leiden entgegenharrenden Gestalt des Heilands und den verzerrten Gestalten der Schächer mit ihren verrenkten Gliedern, von denen der linke schmerzerfüllt aber reumütig dem Tod entgegensieht, der rechte aber trotz aller Schmerzen und den Tod vor Augen Frechheit und Rohheit nicht vergessen zu haben scheint. In den römischen Kriegsknechten treten uns keine römischen Legionare und in den unterm Kreuz versammelten Juden keine Semiten entgegen, sondern derb naturalistisch durchgeführte Typen aus den untersten Klassen deutscher Städte, an harte Arbeit und ernstes Leben gewöhnte Männer, deren harter Sinn durch die Leiden der Gekreuzigten sich nicht erregt. Auffällig sind jedem Beschauer die außergewöhnlich starken Nasen. Die Proportion der einzelnen Figuren läßt manches zu wünschen übrig, die Pferde und Reiter sind durchweg noch recht ungeschickt gestaltet. Die Personen sind zwar in Gruppen zusammengestellt, jedoch mangelt manchen die lebendige Wechselbeziehung zu einander.

Vorzüglich gelungen ist dem Messer des Meisters der mildernste Ausdruck der Frauen: wirkungsvoll wiedergegeben ist der ergreifende Schmerz der zusammenbrechenden Maria, welche Johannes stützt. Die weiblichen Figuren sind zart und überschlank, Büste und Hüfte zierlich ausgearbeitet. Die Faltung der Gewänder ist zum Teil geschickt der

Natur abgelauscht, in der Querfaltung jedoch meist knitterig und in mechanischer Weise ausgeführt. Das aber geht aus der ganzen Komposition mit Gewißheit hervor, daß das fast 2 m hohe und 1,25 m breite Kunstwerk aus der Werkstatt eines nicht nur technisch gut geschulten Meisters hervorgegangen ist, sondern eines Künstlers, der im Geiste des Reformationszeitalters tief von dem darzustellenden Gegenstand in seiner Phantasie ergriffen, mit seiner Gestaltungskraft um den edelsten und würdigsten Ausdruck seiner Darstellungen rang.

Neben den typischen Figuren fällt sofort eine in die Augen, welcher vom Meister offenbar absichtlich Porträtähnlichkeit gegeben zu sein scheint. Es ist die Gestalt des an den Fuß des Kreuzes gelehnten Mannes, der weder zur Gruppe der Kriegsknechte, noch zu den Juden zu gehören scheint. Die Werkstattmütze auf dem lockenumwallten Künstlerhaupt, schaut er, was bei keiner der übrigen Figuren der Fall ist, mit geisterfülltem Auge den Beschauer an, als wollte er sich über den Eindruck seines Kunstwerks unterrichten. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir in dieser Figur das Porträt des Meisters dieses vortrefflichen Werks der Holzschnitzkunst erkennen.

Im übrigen ist diese gewaltige Gruppe aus drei Stücken wohl zusammengefügter, eichener Wurzelstocken geschnitzt, nur die Hände sind meistens einzeln gearbeitet und mit Zapfen angefügt. Mehrere Reiter sind vom Pferde abhebbar und aus diesem Anlaß ihre Körperhaltung recht ungeschickt wiedergegeben.

In den je 12 Skrinien von 0,41 m Breite und 0,58 m Höhe des linken und rechten Flügelschreins und der drei äußeren Fächer des Mittelschreins befinden sich dann je 12 Gruppendarstellungen aus der Zeit vor und nach der Kreuzigung. Jede ist aus einem Stück eichenen Wurzelstockens geschnitzt und bequem dem Schrein zu entnehmen. Der Reihe nach stellen sie nachstehende plastische Gruppen dar:

1. Das erste Bild stellt den Einzug in Jerusalem dar; Jesus reitet auf der Eselin, das Volk breitet die Kleider vor ihm auf den Weg; ihm zur Rechten folgen zu Fuß die Jünger, von denen drei zu sehen. Sechs Personen, ein Esel.

2. Die zweite Gruppe, das Abendmahl, zeigt in der Mitte Christus und in schüchternem Versuch künstlerischer Perspektive, aber in wohl bemessenen Proportionen die 12 Jünger um den Tisch geschart. Der Meister hat den Augenblick erfaßt, wo Christus mit Judas in die Schüssel tauchend in die Worte ausbricht: »Der mit mir in die Schüssel taucht, wird mich verraten.«

3. In der dritten Gruppe ringt Jesus im Gebet in Gethsemane, während hinter ihm die drei Jünger in Schlaf versunken liegen.

4. Durch lebendige Charakterisierung überrascht die Gefangennahme Christi. Nach der Flucht seiner Jünger gibt er sich den Kriegsknechten gefangen, die sein ruhiges Eingeständnis »Ich bins« geradezu verwirrt. Sechs Personen.

5. Die folgende, sieben Personen enthaltende Gruppe »Judas verrät den Herrn durch einen Kuß« fesselt durch die beiden Hauptfiguren. Judas trägt fast die Züge des Dürerschen Christus, während dieser im Hintergrund weniger hervortritt.

6. Die nächste Gruppe gibt die Darstellung von Matth. XXVI, 68 »Weissage uns, Christe, wer ist es, der dich schlug?« Fünf Personen.

7. Christi Geißelung. Fünf Personen.

8. Christus vor Pilatus. Joh. XVIII, 38. »Ich finde keine Schuld an ihm.« Sechs Personen.

9. Die Darstellung »Christus mit der Dornenkrone« ragt hervor durch die Lebendigkeit der Schilderung, zeigt aber auch, daß an dem Werke nicht der Meister allein tätig war, sondern daß offenbar mehrere Gesellen mit daran gearbeitet haben, deren Anteil jedoch nicht scharf bestimmt werden kann. Die Proportionen der nackten Körper der teuflischen Knechte sind hier wie in Gruppe 7 ganz andere als in den meisten übrigen. Vier Personen.

10. Die nächste Gruppe zeigt Pilatus, wie er seine Hände in Unschuld wäscht. Fünf Personen.

11. Der mit dem Kreuze beladene Christus bricht unter der Last desselben zusammen, die rohen Schergen zwingen Simon von Kyrene, den sein Reisehut als Fremdling erkennen läßt, das Kreuz zu tragen. Vier Personen.

12. In der letzten Gruppe vor der Kreuzigung, die Kriegsknechte losen um Christi Kleider, ist wieder die handwerksmäßige Arbeit nicht zu verkennen, andererseits aber zeigt sie auch den Versuch, starke Verrenkungen durch das Schnitzmesser zur künstlerischen Darstellung zu bringen. Fünf Personen.

In den zwölf Gruppendarstellungen nach der Kreuzigung fand der Meister für sein Messer eine ihn mehr ansprechende Aufgabe. Man forderte von ihm nicht mehr die Darstellung roher Gesellen mit gefälliger Züge baren Gesichtern, sondern die Darstellung von Personen mit geistigerem Gefühlsausdruck. Darum suchte der Meister seine Köpfe individueller zu gestalten; manche Einzelheiten der Charakterisierung hat er sogar mit sichtlicher Liebe der Natur abgelauscht. Neben der trefflich durchgebildeten Modellierung versteht er es, den Gesichtern seiner Figuren tiefen, seelischen Ausdruck zu geben, besonders aber offenbart er feinen Sinn für die Darstellung weiblicher Anmut in seinen Frauengestalten.

1. und 2. Vorzüglich gearbeitet sind die beiden Gruppen der Kreuzabnahme, fünf Personen, und der Grablegung, sieben Personen. Sie stellen sich den besten Darstellungen anderer Meister würdig zur Seite; scheinen auch mehrere Einzelheiten eine gewisse Nachlässigkeit zu verraten, so zeigt sich doch in der ganzen Komposition die tüchtige, plastische Kunst des Meisters.

3. Die Darstellung der Auferstehung Christi, sowie die seiner Himmelfahrt (10), erinnern lebhaft an die gleichen Darstellungen im rechten Flügel des Hochaltars in der Frauenkirche zu Krakau, die von Veit Stoß geschnitzt sind. Die Ähnlichkeit in der Komposition hat offenbar ihren Grund und ist für die Bestimmung der Entstehungszeit nicht ohne Bedeutung. Bekanntschaft des Meisters mit oberländischer Kunstübung scheint danach nicht ausgeschlossen, möglich, daß er als Geselle süddeutsche Meister kennen gelernt hat.

4. 5. 6. Individualistische Züge zeigen auch die Skulpturengruppen der Höllenfahrt Christi, im Hintergrund höllische Flammen, deren Darstellung an die aus dem Kloster Östringfelde stammenden Reliefs in der Friedhofskapelle in Jever erinnert, vier Personen; der mit ihren Spezereien zum Grabe kommenden Frauen, denen der Engel erscheint, drei Personen, und der Maria Magdalena, welcher der auferstandene Christus als Gärtner begegnet, zwei Personen. Joh. XX, 15.

7. Den Betrachter überrascht ferner die lebendige Charakteristik der in Emmaus eingekehrten beiden Jünger und des sie belehrenden Heilands. Drei Personen.

8. sowie die Individualisierung des ungläubigen Thomas, zwei Personen.

9. und das die Erscheinung des Heilands in Galiläa darstellende Gruppenbild, elf Jünger und Christus. Matth. XXVIII, 17.

10. Der Ähnlichkeit der Darstellung der Himmelfahrt mit dem großen Werk von Veit Stoß ist schon Erwähnung geschehen.

11. Von allen Einzelgruppen fesselt aber keine mehr als die Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes. Die elf Jünger, auf deren Gesichtern seelischer Ausdruck nicht zu verkennen ist, um die Jungfrau Maria geschart und erfüllt vom heiligen Geist, scheinen wirklich in innerer geistiger Wechselbeziehung zu stehn. Schade, daß von einer der schönsten und effektvollsten Figuren die obere Hälfte abgebrochen und verloren gegangen ist.

12. Die letzte Darstellung zeigt Christus zur rechten des Vaters tronend, anbetende Engel ihm zur Seite, während Menschen und Tiere auf Erden in frommer Andacht emporschauen.

Über die Herkunft dieses durch die große Zahl und die Ausführung der plastischen Gruppen gleichmäßig die Bewunderung herausfordernden Kunstwerks läßt uns der Altarschrein selbst völlig im Ungewissen. Weder am Schrein noch an den Skulpturen, die daraufhin bei ihrer kürzlichen Reinigung genau untersucht worden sind, findet sich irgend welcher Hinweis, der Aufschluß über Entstehungszeit und den Meister geben könnte. Auch die Kirchenbücher und Chroniken hüllen sich in Schweigen. Der Umbau, wodurch der Altarschrein in einen Hochaltar umgeschaffen wurde, geschah im Jahre 1666, wie die Inschrift: »Anno 1666 hat Johann Günther Tormin dies Altar zur Ehre Gottes repariren lassen«, besagt. In diese Zeit verweisen auch die Namen der beiden Pastoren, unter denen die Instandsetzung geschah, Hermann Tiling 1652—69 und Henrikus Becker 1654—79, sowie das Wappen Anton Günthers oben im Aufbau. Damit ist aber keine Andeutung der Entstehungszeit der Skulpturen des Hochaltars gegeben.

Der manieriert gotische Stil der Verzierungen verweist auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit ebenso wie die Ähnlichkeit einzelner Gruppen mit Kunstwerken von Veit Stoß uns den Hinweis auf einen Meister seines Zeitalters an die Hand gibt.

Oberdeutsche Arbeit kann der Schrein jedoch nicht sein, denn nirgends findet man daselbst Altäre mit einer so großen Zahl plastischer Gruppen, die nur Flandern, der Niederrhein und das norddeutsche Küstenland aufzuweisen haben. In gleicher Weise verweist das Material, Eichenholz, auf einen norddeutschen Meister, denn im Süden ist hauptsächlich Lindenholz zur Bildschnitzerei zur Verwendung gekommen. Auch der Stil der einzelnen Figuren ist norddeutsch.

Die vermutungsweise geäußerte Ansicht des Pfarrers Kirchner zu Schortens, vielleicht könne der Schrein dem Kloster Östringfelde entstammen, hat Sello Veranlassung gegeben, in seinen Stud. z. Gesch. v. Ö. u. R. (S. 8), die die Sachlage entstellende Behauptung vorzutragen »der Altarschrein (des Klosters Östringfelde) soll in die Schortenser Kirche gebracht worden sein. (Bericht des dortigen Pastors).«

Die Klosterkirche zu Östringfelde wurde im Mai 1609 auf herrschaftlichen Befehl abgebrochen; in den erhaltenen jeverschen Renteirechnungen darüber weist kein einziger Posten darauf hin, daß den Schortensern ein Altarbild daraus verkauft sein könnte. Eigenmächtig aber werden sie vorher den Schrein der Klosterkirche kaum haben entnehmen können. Es ist demnach nicht der geringste Anlaß vorhanden für die Annahme, daß derselbe dem Kloster entstamme. Ja die geschichtlich mehrfach hervortretende Rivalität zwischen Kloster- und Dorfkirche könnte eher zur gegenteiligen Ansicht Anlaß geben. Ebenso wenig ist die Ver-

mutung berechtigt, daß die Skulpturen des Schreins von den Klosterleuten geschnitzt sein könnten. Abgesehen davon, daß Östringfelde Nonnenkloster war, würde die Großartigkeit der Komposition und die Schwierigkeit der technischen Ausführung der sicher mangelhaften technischen Fertigkeit der Nonnen oder Kleriker unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg gelegt haben.

In der Großherzoglichen Altertümer-Sammlung befindet sich ein Dokument über die am 16. Oktober 1513 durch den Bischof Christoph von Konstanz erfolgte Einweihung eines Altars in der Dorfkirche zu Schortens, wobei der ehrwürdige Bischof die Kirche mit einer echten Reliquie beschenkte. In Abschrift ist die Urkunde auch im Großh. Archive vorhanden. Stellt man die aus dem spätgotischen Charakter der architektonischen Verzierungen des Schreins sich ergebende Entstehungszeit mit dieser Urkunde zusammen, so kann wohl kaum ein Zweifel darüber obwalten, daß der in der Urkunde erwähnte Altar der eben besprochene Hochaltar ist. Denn auch die Reliquie, eine völlig eingetrocknete Hand, hat sich daselbst noch erhalten. In Vergessenheit versunken ist jedoch der Name des Meisters, dessen Beifall suchendes Porträt vielleicht die am Kreuz lehnende Figur vergegenwärtigt.

Wenn wir nun auch den Namen des Künstlers nicht zu erkunden vermögen, so ist es doch vielleicht möglich, den Schleier über die Herkunft des Kunstwerks zu lüften.

Es ist oben schon erwähnt worden, daß Altäre mit so zahlreichen plastischen Gruppen nur an der Nordseeküste von Flandern bis Jütland sich vorfinden. Es sind aber nicht nur Altarschreine und Hochaltäre, die man in den alten Friesenkirchen antrifft, fast keine Kirche entbehrt des Schmuckes alter Schnitzereien gänzlich. Bald sind es Schreine oder Kasten mit einzelnen Darstellungen aus der Heilsgeschichte, in Holz geschnitzt oder in Kunststein ausgearbeitet, bald sind es Statuetten der Apostel oder des Schutzpatrons der Kirche, welche die Außenseite des Evangelienbodens schmücken, oder das künstliche Schreinwerk des Orgelbodens zieren. Der Friese hatte sichtbares Wohlgefallen an dergleichen aus knorrigem Eichenholz geschnitzten »Puppen«. Wohlhabende Bauern waren gern bereit zur Stiftung eines oder mehrerer Apostel zur Ausschmückung der Kirche, besonders wenn es ihnen gestattet wurde, ihren Namen darunter zu verewigen. In vielen Kirchen bekommt man noch heute vielleicht den Apostelfürsten Petrus mit der Unterschrift »Johann Gerriet Griepenkerl«, oder den Paulus mit der Beischrift »Jan Hinrich Dirksen« zu Gesicht. Die Spender glaubten auf diese Weise zugleich für ihr Seelenheil und ihr bleibendes Gedächtnis zu sorgen und dazu den Holzschnitzern ihrer oder einer benachbarten Gemeinde Verdienst zu schaffen. Auch

ihre Wohnungen liebten sie mit Eichenholzschnitzereien zu schmücken. So sind beispielsweise Pieselschnitzereien aus dem Warfplatz Remmers von Seediek, des treuergebenen Rates der letzten Herrin von Jever, Fräulein Marias, 1517—75, auf die Wartburg gewandert, wo sie Verwendung fanden zur Ergänzung der Holzschnitzereien der Burg der alten Landgrafen von Thüringen.

Durch rege Nachfrage gefördert, bildete sich schon im 15. Jahrhundert im Küstengebiet der Nordsee die Holzschnitzkunst als gewerblicher Beruf aus. Die Altarschreine in Sillenstede und Oldorf reichen bis in diese Zeit zurück. Das vielfache Vorkommen auf die Schnitzkunst bezüglicher Familiennamen weist noch darauf hin. Es gab Familien, in denen die Kunstfertigkeit auf Kind und Kindeskinder vererbte, wie das Beispiel der Familie Munstermann aus Golzwarden in Butjadingen zeigt, die dann zur lohnenderen Verwertung ihrer Kunsterzeugnisse nach Hamburg übersiedelte. Aus der gewerbsmäßigen Herstellung dieser Schnitzereien durch einheimische Meister erklärt sich der Reichtum an solchen in den friesischen Kirchen und zugleich die außerordentliche Verschiedenheit des Kunstwertes derselben.

Mit der Einführung der Reformation schwand die Anregung zu künstlerischem Schaffen für kirchliche Zwecke; sie erwachte im Verlaufe des 30jährigen Krieges zu einer vorübergehenden Nachblüte. Später nicht mehr befruchtet durch künstlerischen Geist sank dieser Kunstgewerbszweig von der erlangten Höhe herab. Er erlosch zwar nicht ganz, begnügte sich aber mit der Herstellung geschnitzter Truhen und Schränke, die noch heute gern gekaufte Hausgeräte sind.

Die verschiedentlich ausgesprochene Meinung, daß die Skulpturen des Altarschreins in Schortens an Ort und Stelle, oder in der Nachbarschaft, vielleicht von den Klosterleuten in Östringfelde geschnitzt worden seien, dürfte demnach, dahin abgeändert, daß sie von einem einheimischen Meister hergestellt worden sind, sich nicht allzuweit von der tatsächlichen Wahrheit entfernen. Schwerlich aber werden die Östringfelder Nonnen, obwohl sie als geschickte Stickerinnen bekannt waren, sich mit der Herstellung von Holzschnitzereien befaßt haben.

Zu Giorgione.

In den „Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft“, 1903, p. 1 f., habe ich über den Meister von Castelfranco gesprochen. Ich fühle mich nun veranlaßt, über die Madonna mit den HH. Rochus und Antonius von Padua in Madrid (Katalog von 1900 Nr. 341) noch nachträglich zu berichten, die von so großen Kennern wie Morelli und Frizzoni für einen unzweifelhaften Giorgione erklärt wird. Vgl. darüber Lermolieff, die Galerien zu München und Dresden 1891, p. 279, und Frizzoni im Archivio storico, 1893, p. 461, und L'Arte 1902, p. 299, wo Abbildungen beigefügt sind. Ich hatte dies Gemälde aus Mangel an Autopsie nicht berührt. Da ich jedoch, wie die Dinge in München leider liegen, schwerlich zu einer Reise nach Spanien gelangen werde, so will ich hier doch meine Meinung äußern. Photographien sind ja täuschend und dürfen nur mit Vorsicht benutzt werden, aber in diesem Falle ist die Sache hinlänglich klar, so daß man doch wohl bloß nach der Abbildung urteilen kann. Meiner Ansicht nach ist das Madrider Bild, das früher sonderbarer Weise dem Pordenone zugeschrieben war, eine Anfangsarbeit Tizians, die womöglich noch früher fällt als die „Zigeunermadonna“ in Wien. (Letztere ist ja auch von Venturi zu Unrecht dem Meister von Castelfranco zugeschrieben worden.) Daß Einflüsse von Giorgione vorliegen, kann ja niemand vernünftiger Weise bezweifeln, aber doch ist das Ganze durchtränkt von Tizianischem Geiste; überall offenbart sich schon der spätere große Künstler, dessen Empfindung in jeder Form des Gemäldes so quillt, daß sie die letzten Schalen des 15. Jahrhunderts zu sprengen im Begriffe ist. Giorgione besitzt eine andere Formensprache. Was E. Schäffer in seinem Buche „Das Florentiner Bildnis“, (München 1904), p. 188, von dem Cosimo Bronzinos sagt, kann man geändert auch von Tizians spanischer Madonna sagen: „Solche Bewegungsmotive verkünden fanfarengleich das Ende des Quattrocento und das Nahen der Hochrenaissance in der Lagunenstadt.“

Ich möchte hier junge Kunsthistoriker auffordern, die wichtige Sache allseitig einem Studium zu unterziehen und mit Hilfe von Abbildungen zu erläutern. Das reiche Werk Tizians bietet Stoff in Hülle und Fülle dazu.

Wilhelm Schmidt.

Zu Herry met de Bles.

Bei Durcharbeitung der im Archiv des Germanischen Museums befindlichen Korrespondenz, die sich in den Jahren 1629 und 1630 zwischen dem kurfürstlichen Kammerrat Wiguleus Widmann und dem Nürnberger Ratsherrn Lucas Friedrich Behaim wegen Überlassung verschiedener Dürer'scher Bilder an den Kurfürsten Maximilian I. entspann, stieß ich auf eine Künstlernotiz, die in anderem Zusammenhange und unter einem lediglich auf den Briefwechsel bezüglichen Obertitel vielleicht schwer auffindbar bleiben würde, deren Kenntnis aber doch vielleicht für den einen oder anderen Forscher von Interesse sein könnte, so daß eine anspruchslose Wiedergabe der betreffenden Notiz wohl gerechtfertigt erscheinen dürfte.

Bei den mannigfachen Erkundigungen, die der kunstliebende Kurfürst wegen alter, vorzugsweise Dürerscher Bilder in Nürnberg eingeholt hatte, muß ihm wohl von irgend welcher Seite die Nachricht zugegangen sein, daß eine Dürersche Kreuzabnahme[1]) zum Preise von 1000 Gulden nach Frankreich verkauft worden sei. Um sich nun zu vergewissern, ob dies wirklich der Fall ist, läßt er seinen Kammerrat Widmann noch einmal in dieser Angelegenheit nach Nürnberg schreiben. Der Wortlaut des auf diese Anfrage hin erfolgten Bescheids liegt uns nun zwar nicht vor; immerhin wissen wir, was die Hauptsache ist, wenigstens den Inhalt des von Lucas Friedrich Behaim abgesandten Antwortschreibens. In Nr. 4 der Behaimschen Kopierbücher, die gleichzeitig mit den Widmannschen Briefen in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in den Besitz des Germanischen Museums übergegangen waren, finden wir nämlich unter dem 24. Dezember 1629 den Eintrag: »Ditto Widmann ferner beantwortet, die abnehmung so nach Frankreich gen Pariß komen, seye nicht des Dürers, sondern von des Niderländers Cibetto handt, vmb A.(nno) 23 vmb 600 fl. dahin verkauft, seye bei den Lumagis alda, nicht zweiflend da es ihro Dhlt. begehre, sie es leichtlich erlangen khundt.«

Darauf hin hat dann Widmann wieder vom Kurfürsten den Auftrag bekommen, weitere Nachrichten über diesen Cibetta einzuholen; und das

---

[1]) Über dieses Bild gedenke ich demnächst einige Nachweise beizubringen.

tut er denn auch in einem vom 10. Januar 1630 datierten Briefe an Lucas Friedrich Behaim, in dem er diesen um Auskunft bittet »Erstlich ob der Cibetta der dz stukh gemolt mit der Abnembung Cristi so p. 600 fl. taxirt wurde, ein berhuembter Maler. Sekundo Ob Er vor dem Albrecht Dürrer, oder tempore des Dürrers gelebt, oder ob Er pictor modernus, also noch lebe, oder Wan Er gestorben, Was Er für einen Meister gehabt, vnd Wo er gewohnt.«

Auf diese Anfrage bezieht sich die Notiz vom 12. Januar 1630, im gleichen Kopierbuche, wo es heißt: »Herr Wiguleus Widmann Hofcammerrath vn Castner zu München auch Pfleger zu Mospürg wirdt beantwortet, daß ich auf d. Churfrl. Dhlt. gnaedigsten fernern befehl wegen des Cibettae erkundigt, vnd soviel in erfahrung gebracht, das Er wegen des Käuzels so seinen stukhen loco signi beigesetzt wirdt, also genannt wird, sonsten aber sich Henricum Blesium schreibe inmassen nachfolgende Disticha zu erkennen geben.

Henrico Blesio, Bovinati, Pictori

Pictorem vrbs dederat Dionatum Ebuvonia, pictor
Quem proximis dixit poeta versibus
Illum adeo artificem patriae situs ipse, magistro
Aptissimo, vix edocente fecerat.
Hanc laudem invidit vicinae exile Bovinum,
Et rura doctum pingere Henricum dedit
Sed quantum cedit Dionato exile Bovinum,
Joachime, tantum cedit Henricus tibi.[1])

Auß welchen erscheint wo Er geborn, gewohnt und vermuthlich gestorben. Den Meister wisse man alhier nicht, könne aber neben andern vmbstenden besser im Niederlandt erkundigt werden. Die Pictura der abnehmung Christi werde von etlichen hie gelobt, von etlichen aber für ihr Churfrl. Dhlt. zu gering geachtet. Die wahre beschaffenheit könne von Pariß erlangt werden. Alle so mit hern Haimbl correspondirt, wissen nicht daß sie eines solchen stukhes halben ihm zugeschrieben hatten.«

Über den Verbleib des hier mehrfach erwähnten Bildes läßt sich leider nichts sagen; denn unter den vielen Gemälden, die man heute mit Recht oder Unrecht dem Herry met de Bles zuschreibt, finden sich wohl

---

[1]) Diese für die damalige Zeit sehr charakteristischen, schlechten Verse in denen eine Parallele gezogen wird zwischen der Kunst eines Patinir und der des Bles, sind von anderer Hand auf einen an dieser Stelle in das Kopierbuch eingefügten Zettel geschrieben, der auf der Rückseite die Adresse aufweist: »Herrn Johan Hainrich Thenn zuhanden«.

viele Anbetungen der Könige, auch einige Kreuzigungen, aber nicht eine einzige Kreuzabnahme. Für den Fall, daß das Bild nicht verloren gegangen ist, bleibt daher nur noch die Annahme übrig, daß es vielleicht unter irgend einer anderen Bezeichnung in einer öffentlichen oder privaten Sammlung aufbewahrt wird; denn die dritte Möglichkeit, daß eventuell die Angaben unserer Korrespondenz falsch sein könnten, dürfte doch wohl von der Hand zu weisen sein. *Alfred Hagelstange.*

Literaturbericht.

Malerei.

Valentin Scherer. Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Straßburg, Heitz 1902 (38. Heft der „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte").

Ein bestimmtes Gebiet aus Dürers Kunst wird herausgenommen und eingehend betrachtet. Zu bemängeln wären an dem Buch nur Äußerlichkeiten; der Autor fällt manchmal in den Ton der Festrede, manchmal auch des Schulmeisters. Namentlich aber ist er etwas zu breit, zu ausführlich, und Ausführlichkeit in rein formalen Dingen wird leicht ermüdend. Nicht als ob nicht alles Hand und Fuß hätte, was gesagt wird: ich meine nur, es hätte manches bloß angedeutet, manche seitenlange Auseinandersetzung gespart und der selbständigen Betrachtung des Lesers überlassen werden können — so wird das Buch mit seinen 135 Seiten nicht so viel gelesen werden, wie es die Sache verdient. Im übrigen aber, und das bleibt maßgebend, ist es sehr sorgfältig und besonnen gearbeitet, hütet sich vor Abschweifungen und koketten Behauptungen, begnügt sich mit dem Feststellen von Tatsachen, auch wenn sie nicht blenden. Die Werke mit Ornamenten werden herausgesucht und das Ornamentale genau beschrieben und analysiert, wobei der Verfasser einen guten Blick für das Wesentliche und Treibende zeigt. Die entscheidenden Beobachtungen werden auf jeder Stufe formuliert und im Sperrdruck dem Leser eingeprägt.

Es wird so eine bestimmte Kurve festgestellt, deren Kenntnis unter Umständen für die Bestätigung oder Verfeinerung der Chronologie von Wert sein kann. An einer Stelle glaubt der Verfasser einen wichtigen Baustein zur Biographie Dürers liefern zu können, in Sachen der berühmten, alljährlich aufs Neue bewiesenen ersten italienischen Reise. Ein Ornament der Großen Passion glaubt er ableiten zu müssen aus den Dekorationen der Eremitanikapelle zu Padua; ich finde indessen die Übereinstimmung nicht so stark, daß man — bei der leichten Über-

tragbarkeit ornamentaler Details — aus dieser Ähnlichkeit ein durchschlagendes Argument entnehmen müßte.

Die Hauptsache ist, daß der Leser, der sich die Zeit nimmt das Buch zu lesen und die Dürerschen Werke daneben zu legen (11 Tafeln sind übrigens beigegeben), die ganze Entwicklung der Dürerschen Ornamentik begleitet, von den Jugendwerken bis zu den Prachtstücken der späten Zeit, und daß er dabei gezwungen wird, ganz genau zu sehen, während ja leider vielfach das moderne Auge, durch die Überladenheit der Fabrikmöbel und Stuckfassaden ermüdet, gerade das Ornament nur ganz im allgemeinen Eindruck zu sehn pflegt.

Die Entwicklung nun der Dürerschen Ornamentik geht parallel mit der Entwicklung seines Form- und Liniengefühls. Diesem Zusammenhang ist der Verfasser — absichtlich oder unabsichtlich? — nicht nachgegangen. In jeder Kunstepoche, bei jedem großen Meister ist ja das Ornament der reinste, gleichsam destillierte Ausdruck des Empfindens für Form und Linie (vorausgesetzt, daß ein selbständiges Empfinden dafür da ist). Bei Künstlern oder Kunstepochen, deren Interesse hauptsächlich der Farbe, dem Ton, dem Licht gilt, spielt das Ornament keine große Rolle; wo es aber auf Form und Linie ankommt, offenbart es uns das Wesen des künstlerischen Instinkts. Nun ist gerade Dürer ein Linienkünstler schlechthin, man kann sagen, die Linie beherrscht bei ihm das Empfinden mehr als bei allen anderen Meistern; daher er auch, alles in allem, der größte Zeichner ist. Farbe, Licht, Ökonomie der Bildfläche, selbst Tiefengliederung stehen gegen dies Linienempfinden zurück. Es ist klar, daß deshalb das Studium seiner Ornamentik von hoher Wichtigkeit für uns ist. Freilich mit einer Abschwächung: er ist nicht unabhängig im Formenschatz, und er verwendet fremde Formen auch nicht immer mit souveräner Unbefangenheit, sondern oft mit der bescheidenen Absicht, dem Fremden nahezukommen. Aber die Originalität, das eigene Empfinden, bricht doch immer wieder durch. Die ganze Entwicklung, von den frühen knorrigen undisziplinierten Gebilden durch die feinen klaren Formen der mittleren, stark italienisch beeinflußten Zeit hindurch, bis zu den breiten reichen Gestaltungen der späteren Jahre — diese ganze Entwicklung zeigt uns denselben Gang, wie die Geschichte seiner Zeichen- und Stichtechnik, seiner Linien- und Formgebung im allgemeinen. Wenn man ein Ornament vergleicht mit einem Baum oder einem Gewand oder bloß einer Strichgruppe aus gleicher Zeit, so findet man alles getragen von derselben künstlerischen Empfindung. Diese Zusammenhänge aufgespürt und kurz aber deutlich dargelegt, vielleicht am Schluß des Buches, das hätte es interessanter noch und wertvoller gemacht — wenn anders wir uns nicht mit antiquarischen Feststellungen

begnügen wollen, sondern nach Verständnis für die künstlerische Empfindung der alten Meister streben. *Ludwig Justi.*

Karl Rapke. Die Perspektive und Architektur auf den Dürerschen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Straßburg, Heitz 1902 (39. Heft der „Studien zur Deutschen Kunstgeschichte“).

Was hier im allgemeinen gesagt wird, ist richtig, aber keineswegs überraschend: daß nämlich Dürer in seinen früheren Jahren die Perspektive noch nicht beherrscht, falsch zeichnet, daß er dann um 1503 perspektivische Studien beginnt, und eine Anzahl Gesetze, die wichtigsten, kennen lernt, die er von da an befolgt; bei Skizzen natürlich nicht in genauer Konstruktion, sondern nur nach dem Augenmaß.

Jeder der sich die Sachen einmal daraufhin angesehen hat, kennt diesen Tatbestand; man braucht gar nicht Doktor der Philosophie zu sein, jedes Schulkind sieht das, was Rapke mit eingezeichneten Linien nachweist. Sobald der Zeichner die perspektivischen Grundgesetze kennen lernt, richten sich alle architektonischen Stücke in die Hauptaxen des Bildes ein, während sie vorher zufällig wie in der Natur dastehen, ohne klare Beziehung zur Bildfläche. Übrigens hätte sich alles was richtig ist, bequem auf drei Seiten sagen lassen, anstatt in einem Buche.

Rapke beschränkt sich aber nicht auf die Feststellung des einfachen Tatbestandes und auf ein Beiwerk von unnötigen Abschweifungen, sondern er greift in die Datierungen Dürerscher Werke kühn hinein; und zwar in unbestreitbare, auch von ihm selbst nicht bestrittene Datierungen. Auf die genauere Entwicklung von Dürers perspektivischen Kenntnissen geht er nicht ein, aber er hat, offenbar a priori, eine Idee, was Dürer zu jeder Zeit ungefähr gekonnt habe, und danach datiert er um, anstatt aus den datierten Sachen seine Vorstellung von jener Entwicklung zu bilden. Die beiden Schloßansichten der Albertina werden einfach bezweifelt, weil sie zu Rapkes Ideen nicht passen. Datierte Blätter aus dem Marienleben, aus der Großen Passion werden kurzerhand um zehn Jahre anders datiert als darauf steht. Bei Dürers Gemälden sind ja die Daten manchmal durch Restaurierung verändert und dürfen aus zwingenden Stilgründen bezweifelt werden, bei Zeichnungen sind sie zuweilen von fremder Hand oder von ihm selbst später irrtümlich aufgesetzt. Bei Holzschnitten fallen aber solche Möglichkeiten fort. Rapke meint, der Stock sei so lange liegen geblieben, sei „vielleicht noch einmal überarbeitet“ und dann datiert worden. Wie überarbeitet man einen Dürerschen Holzstock? So heißt es z. B. beim Abendmahl: Johannes

liegt noch an Jesu Brust, und das Gewölbe ist ungeschickt verkürzt, also 1500 statt 1510. Aber ein Gewölbe in Untersicht richtig zu zeichnen ist doch viel schwieriger als ein paar rechtwinklig aneinander stoßende Wände. Andre Gewölbe derselben Zeit sind ebenso schlecht verkürzt, z. B. in der Basler Zeichnung von 1509. Rapke hält es auch für einen Fehler, daß auf den Seiten der Bogen höher geht als in der Mitte, er scheint nie ein entwickeltes gotisches Gewölbe gesehen zu haben. Man dürfte doch nicht eine so einschneidende Umdatierung wagen ohne Kenntnis von Dürers allgemeiner Stilentwicklung. Das ganze Blatt ist durchaus im Charakter von 1510: das zeigt die Formgebung, die Gewandung in schwerem Stoff mit breiten Flächen, die Lichtführung. Das alles könnte schließlich noch bei der späteren Ausführung eines Entwurfs von 1500 hineingekommen sein, obgleich dann Dürer doch wohl auch das Gewölbe geändert hätte, wenn Rapkes Idee von seiner damaligen Perspektivkenntnis richtig wäre! Aber die Komposition selbst wäre in früherer Zeit unmöglich: namentlich die feine Anwendung der vorn breitflächig schließenden Figuren, von denen aus das Auge in die Tiefe geht; das Zusammennehmen der Jünger rechts und links von Christus, so daß die Hauptfigur Luft um sich hat; das Verhältnis der Figuren zum Rahmen, die Raumtiefe der Gesamtanordnung, die freie Stellung der Figuren zu einander und ihre geschickte Verbindung; Reichtum, Sicherheit und Kontrastierung der Bewegung, die Verkürzungen; auch die Typen. Ähnlich ist es mit der Höllenfahrt, die unglaublicherweise wegen der phantastischen Teufel zurückdatiert wird.

Nun geht es auch an die Kleine Passion. Der dramatische Ton, der Einfluß der Passionsspiele sei wie in der Großen Passion, daher könne unmöglich die eine Folge 1500, die andere erst 1509—11 entstanden sein! Dazu werden die Blätter einzeln durchgesprochen und getadelt, wobei gerade die reifsten für unfrei erklärt werden. Auf einigen werden perspektivische Fehler entdekt, die jedoch z. T. nur kleine Nachlässigkeiten sind (im Holzschnitt wohl begreiflich), z. T. daher rühren, daß Rapke seine Linien nicht genau zieht. Der geneigte Leser kennt die Kleine Passion genau genug, wir brauchen ihn nicht damit zu langweilen, die übliche, meist von Dürer selbst gegebene Datierung von allen Seiten her neu zu beweisen.

Eine wichtige Frage, zu deren Beantwortung Rapke nichts beibringt, ist die nach der Anregung und nach den Quellen für Dürers perspektivische Studien.

Die Anregung geht vermutlich, ebenso wie die Anregung zu den Proportionsstudien, auf Jacopo de' Barbari zurück, doch läßt sich ein Beweis dafür nicht bringen.

Zu der Kenntnis der Quellen ist ein tatsächlicher und sehr interessanter Beitrag bereits geleistet, aber Rapke wohl unbekannt geblieben. Wie Lichtwark („Ornamentstich der Renaissance“) gesehen hat, ist der Hintergrund auf der Darstellung im Tempel, dem Holzschnitt des Marienlebens, nach einer perspektivischen Musterzeichnung des Jean Pélerin (Viator) gezeichnet, mit einem Mißverständnis, das uns die seltsame Architektur des Blattes erklärt. Pélerins perspektivisches Musterbuch erschien 1505 und diese Ausgabe war in Nürnberg bekannt, da nach ihr die Übersetzung Glockendons von 1509 gemacht ist (vgl. Mitt. des freien deutschen Hochstifts 1892 S. 204—211). Glockendon gibt Pélerins Text im Auszug wieder, selbst mit einzelnen Phrasen, und fast alle Beispiele — doch jener Innenraum fehlt merkwürdigerweise; sollte da ein pikanter Zusammenhang vorliegen?

Die Kenntnis dieser Entlehnung ist für uns von großem Interesse, sie steht auf einer Linie mit den Entlehnungen nackter Figuren aus italienischen Stichen, die Dürer ganz einfach in seine eigenen Blätter hinein kopierte, in den früheren Jahren, als er noch mit der Bewältigung des Aktes rang; jetzt also, beim Beginn der Perspektivstudien, eine analoge Erscheinung.

Außer dieser historischen Frage, an die Rapke nicht herangeht, gibt es noch eine wichtigere, künstlerische, an die er ebenfalls nicht rührt: wie wirken die perspektivischen Studien auf Dürers Komposition im allgemeinen, wie wirkt die Gewöhnung an eine gesetzmäßige Gestaltung des architektonischen Raumes auf die Erfindung und Gestaltung der Figuren und auf deren Einordnung in den Raum? Eine sorgfältige Auseinandersetzung und Beantwortung dieser Fragen hätte dem Buch Existenzberechtigung verliehen. *Ludwig Justi.*

Dr. Hedwig Michaelson. Lucas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst. Mit 33 Abbildungen. Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge, XXVIII. Leipzig, E. A. Seemann, 1902, 140 S.

Nachdem Fräulein Dr. Michaelson in mehreren Aufsätzen nützliche Ergebnisse der mit Eifer betriebenen Cranachstudien veröffentlicht hat, stellt sie in der vorliegenden größeren Schrift, ihrer Doktordissertation, viele Beobachtungen über Gemälde Cranachs zusammen und ordnet das Material mit der Absicht, die Stilentwicklung — die Verfasserin sagt: stilistische Entwicklung — zu schildern.

Die inhaltreiche Einleitung ist in der Hauptsache polemisch, gegen Flechsig gerichtet. Die bekannte Hypothese — der 1537 gestorbene

Sohn des älteren Lucas Cranach Hans habe einen beträchtlichen Teil der dem Vater zugeschriebenen und fast alle ehemals als Arbeiten des Pseudo-Grünewald betrachteten Werke zwischen 1516 und 1537 geschaffen und sei in dieser Periode der leitende Meister in der Cranachschen Werkstätte gewesen — diese Hypothese wird bekämpft. Mit Notizen, die nicht ungeschickt aus den Urkunden herausgesucht sind, wird wahrscheinlich gemacht, daß der alte Meister die Herrschaft in den Händen behalten, daß Hans nur als Schüler, als Geselle wie andere auch, an der Arbeit teilgenommen habe. Eine zweite Persönlichkeit, die neben Lucas dem Älteren neue künstlerische Probleme und Lösungen hinzugebracht habe, vermag die Verfasserin nirgends zu erkennen. Diese Auffassung erscheint mir richtig. Ausgeschlossen ist aber nicht, daß die künftige Forschung auf den Wegen, die Flechsig eingeschlagen hat, dazu kommen wird, die Arbeit des Hans Cranach zu erkennen. Vielleicht hat Flechsig sogar das Richtige getroffen, als er einige in Aschaffenburg bewahrte, für Albrecht von Mainz geschaffene Altarwerke dem Sohne Cranachs zuschrieb, nur daß er mancherlei Andersartiges hinzufügte, Arbeiten des Vaters und Arbeiten anderer Schüler, und daß er die meisten dieser Malereien überschätzte.

Mehrere Einwendungen, die die Verfasserin gegen Flechsigs Aufstellungen macht, scheinen mir treffend zu sein, so auch das Bedenken in Hinsicht auf das Geburtsdatum Hans Cranachs. Mit dem Jahre 1500 etwa ist dieses Datum wohl wesentlich zu früh angenommen. Eine Mitwirkung des Sohnes vor 1525 ungefähr dürfen wir wohl nicht erwarten.

Auf die Einleitung, die den alten Cranach für die ganze Zeit seiner Wirksamkeit als den führenden Meister, den Leiter seiner Werkstätte wieder einsetzt, folgt in mehreren Abschnitten die Darstellung der Cranachschen Stilentwicklung. Die etwas pedantische Gliederung, — in vier Perioden, 1504—1511, 1512—1518, 1519—1532, 1532—1553 — macht es auch dem geduldigen Leser schwer, das Ganze, die Richtung der Stilbewegung im Auge zu behalten. Innerhalb jeder Abteilung werden die inschriftlich datierten Werke aufgezählt, Undatiertes stilkritisch angereiht; die Eigenschaften jeder Periode werden, etwas äußerlich, wenn auch zumeist zutreffend geschildert (1. Faltengebung, 2. Landschaft usw.). Die Richtung eines Weges kennt man noch nicht, nachdem ein sorgfältiger Beobachter die Teile des Weges nacheinander beschrieben hat. Man muß auf einen höheren Punkt steigen und die Weglinie als ein Ganzes betrachten. Auf den höheren Punkt führt die Verfasserin leider nicht. Und was sind das für Perioden? — Ja, wenn diese Abschnitte jeweilig durch einen neuen Impuls, eine überraschende, vorher schlummernde Äußerung der Individualität bestimmt würden! Ist dies aber irgendwo nicht der

Fall, so ist es in Cranachs Entwicklung nicht der Fall, die überhaupt keine Entwicklung, sondern eher das Gegenteil davon ist.

Die hier empfehlenswerte Methode war: zuerst eine Schilderung der Cranachschen Kunst nach den Schöpfungen, die vor 1510 etwa entstanden sind, sodann eine Schilderung des Werkstattbetriebes. Die »Entwicklung« hier ist nichts anderes als das langsame Absterben einer von ihren natürlichen Nährquellen — der Naturbeobachtung und der Empfindung — sich entfernenden, ursprünglich gesunden Kunstübung. Cranach leitete nicht sowohl eine Werkstatt, in der der Persönlichkeit Betätigungsfreiheit gewährt blieb, wie vielmehr einen Fabrikbetrieb, der das Kunstschaffen im eigentlichen Sinn ausschloß.

Gewiß ist es nützlich, die Cranachschen Bilder auf ihre Qualität hin scharf zu prüfen, nur muß man nicht an die Möglichkeit glauben, durch Abtrennung des Schulgutes das Werk eines frei schaffenden Meisters wiederzugewinnen. Des Meisters Arbeit ging in dem Betriebe auf und unter. Ich fürchte, die Verfasserin des vorliegenden Buches teilt diese Auffassung nicht und hat eine andere als die angedeutete Methode schon deshalb wählen müssen, weil ihr Urteil über die Kunst Cranachs von dem meinigen abweicht. Ich finde in ihren Wertbestimmungen das Bild von 1504 »die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« eben so sehr unterschätzt, selbst mißachtet, wie alles, was nach 1518 entstanden ist, überschätzt. Die, wie ich glaube, irrtümliche Auffassung tritt vielleicht am schärfsten hervor in der Bemerkung, daß zwischen 1518 und 1532(!) die Kunst Cranachs sich »von der Herbheit zu köstlicher Blüte« entfalte.

Wenn die Verfasserin die nicht inschriftlich beglaubigten Werke von 1503, die Klage unter dem Kreuze in Schleißheim und das Bildnispaar in Nürnberg und Rudolstadt als Arbeiten Cranachs nicht anerkennt, so hängt dieser Irrtum mit dem Grundirrtum eng zusammen.

Im einzelnen bieten die Notizen über die Bilder Cranachs viel Belehrung. Manches bisher wenig beachtete Werk wird an richtige Stelle eingereiht, höchst nützliche Vorarbeit zu einer Biographie geleistet.

Friedländer.

J. A. F. Orbaan. Stradanus te Florence. Amsterdamer Dissertation. Rotterdam 1903. 95 S.

Man kann in der kunstgeschichtlichen Forschung, ob sie der Kunst Italiens oder der Niederlande gewidmet ist, die gleiche Erscheinung beobachten: daß dem größten Eifer, mit dem alle Äußerungen der aufsteigenden Kunst behandelt werden, völlige Teilnahmlosigkeit an der verfallenden gegenübersteht. Und doch bietet die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts das künstlerisch gewiß unerfreuliche, kunst-

geschichtlich darum doch höchst beachtenswerte Schauspiel, daß die künstlerischen Vorstellungen eines weit entlegenen Landes die Kunstübung einer durch Lebensgewohnheiten und Traditionen durchaus verschiedenen Nation vorübergehend beherrschen und die gesunden Keime einer nationalen Kunst fast völlig zu ersticken drohen.

Unter den vielen wenig ansprechenden Erscheinungen, die solche Mischung fremdartiger Elemente zeitigt, ist Johann Stradanus aus Brügge gewiß der unerfreulichsten eine, doch als Typus wichtig und wohl wert, daß einmal die Gegenwart sich wieder mit ihm beschäftige. Einst gefeiert (wofür die zahlreichen Stiche nach seinen Arbeiten ein Zeugnis abgeben), dann vergessen, bis vor nicht langer Zeit der Präfekt der Laurenziana die Serie seiner Zeichnungen zu Dantes Gedicht publizierte.

Wer einmal den Arbeiten des Flandrers in Florenz nachgegangen ist und z. B. die Altarbilder in Sta. Croce, St. Spirito, Maria Novella oder der Annunziatenkirche der Beachtung wert fand, wird sich davon überzeugt haben, daß Stradanus, wie kaum ein anderer unter den Landsleuten, dem italienischen Einfluß unterlegen ist. Die formale Gestaltung, die Farbengebung unterscheidet sich bei ihm kaum von der Art irgend eines anderen Malers aus Vasaris Kreise und überhaupt aus der Schar der Künstler, die der erste Großherzog von Toscana um sich vereinigte.

Der Verfasser, in der richtigen Erkenntnis, daß hier das Allgemeine wichtiger ist, als das Einzelne, hat in den sechs Abschnitten seines Buches ein sehr lebendiges und anschauliches Bild von dieser Kunsttätigkeit, die fast allein dem Ruhm Cosimos I. diente, entworfen, indem er sich der gedruckten und ungedruckten Quellen — Vasaris, Borghinis, Lapinis einerseits, der Rechnungs- und Verwaltungsbücher des medicaeischen Hofes andrerseits — sorgfältig bedient. An allen großen Unternehmungen jener Tage hat Stradanus seinen Anteil. Er arbeitet mit Vasari am Schmuck der Zimmer des einstigen Signoriepalastes, er liefert Kartons für die Gobelinfabrik (u. a. die Serie der Jagdstücke für Poggio a Cajano, die selbst Montaignes Aufmerksamkeit erregen); bei dem Katafalk zu Ehren Michelangelos, an dem Triumphbogen anläßlich der Vermählung des Francesco Medici und bei dem Einzug der Christine von Lothringen ist er beteiligt. Die Akademie, die der Herzog ins Leben ruft, ist der getreue Ausdruck dieser phrasenreichen Kunst, die für ihre von Literatur diktierten Erfindungen von den großen Meistern, die nunmehr alle ins Grab gestiegen sind, die Formen zusammenborgt. Auch Stradanus gehört zu ihrer Schar.

In der Schilderung Orbaans gewinnen diese Dinge, die nur mangels Interesses an den etwa noch erhaltenen Kunstwerken dieser Zeit in weite Ferne gerückt sind, neues Leben. Es werden uns die Ursachen klar, weswegen die Begeisterung der Zeitgenossen so gar keinen Widerhall bei

uns zu wecken vermag. Wir sehen inmitten dieser wenigstens nach ihrem Umfang großartigen Tätigkeit nebst andern Flandrern Stradanus, dem der Autor die richtige Stellung als Mitarbeiter am Werk — denn die Leitung ließ Vasari nicht aus Händen — angewiesen hat.

Stradanus hat sein Heimatland nur besuchsweise wiedergesehen. Er war zu sehr Italiener geworden, um dauernd im Norden zu leben. In Florenz ist er 1605 gestorben: die Barbarakapelle der Annunziatenkirche zeigt bis zur Gegenwart den mit der Büste geschmückten Grabstein, gewidmet »Joanni Stradano Belgae Pictori clarissimo«.

G. Gr.

Graphische Kunst.

Hermann Egger. Kritisches Verzeichnis der Sammlung architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek zu Wien. I. Teil mit 5 Tafeln und 20 Textillustrationen. Wien 1903, K. K. Staatsdruckerei. 78 S. gr. 4°.

Der bisher bekannte Bestand an architektonischen Handzeichnungen von Künstlern der Renaissance und der folgenden Jahrhunderte hat sich in jüngster Zeit durch Kenntnisnahme der Sammlung, die die Wiener Hofbibliothek von Arbeiten dieser Art besitzt, nicht unwesentlich vermehrt. Da um dieselben fast nur die Beamten der Anstalt gewußt haben, so kann man wohl von einem Fund sprechen. Ihn den Kreisen der Interessenten näher bekannt zu machen, ist die Absicht der vorstehenden Publikation. Der Name ihres Verfassers ist den Fachgenossen nicht neu; hat sich doch H. Egger bei ihnen durch eine, im Jahrbuch der kaiserlichen Kunstsammlungen veröffentlichte Studie auf das vorteilhafteste eingeführt, die den Nachweis erbringt, daß das sog. Skizzenbuch Bald. Peruzzis in der Kommunalbibliothek zu Siena nicht aus Originalzeichnungen des Meisters, sondern aus bloßen Kopien nach solchen besteht, die ein bisher unbekannter junger Architekt in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts zu Rom zusammentrug. Im Nachhange zu seiner Studie lieferte Egger auch zuerst ein ausführliches »Kritisches Inventar« des genannten Skizzenbuchs.

Seine vorliegende Arbeit nun gibt sich bloß als der erste Teil des Verzeichnisses der Handzeichnungen der Hofbibliothek; in einem zweiten, dessen Erscheinen der Verfasser in baldige Aussicht stellt, will er die auf Monumente der Renaissance, namentlich St. Peter und den Vatikan bezüglichen Blätter und den ebendort bewahrten Nachlaß Franc. Borrominis kritisch bekannt machen. In unserem ersten Teil aber verzeichnet er bloß die 331 Blätter, die Aufnahmen antiker Baudenkmäler enthalten;

zum größten Teile stammen sie aus dem 1769 für die Hofbibliothek angekauften »Atlas« des bekannten Kenners und Sammlers Philipp von Stosch (1691—1757) und von ihm rührt wahrscheinlich auch schon ihre jetzige Anordnung nach topographischen Gesichtspunkten her. Ebenso ist eine Anzahl Blätter direkt in seinem Auftrage von Künstlern, wie Pier Leone Ghezzi, Edme Bouchardon, J. J. Preisler und M. Tuscher angefertigt, die nachweislich für ihn gearbeitet haben. Über die Herkunft der übrigen, wahrscheinlich aus einzelnen Nachlässen zusammengekauften Zeichnungen hat sich bis jetzt nichts ermitteln lassen. Fest steht nur, daß die frühsten davon noch aus den beiden letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts herrühren: es sind 43 Blatt zumeist Grundrisse der bekanntesten römischen Bauten, von ihrem unbekannten Zeichner nicht selbst aufgenommen, sondern gewiß zu großem Teil nach älteren Aufnahmen kopiert und nachträglich an Ort und Stelle überprüft bez. rektifiziert. Ein zweiter Anonymus aus dem 1. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hat nur 3 Blatt geliefert, ein dritter vom Jahre 1513, dessen Darstellungsart an Palladio erinnert, ist mit einem ganzen Tacuino von 19 Blatt vertreten. Interessant ist ein anonymer französischer Architekt der sechziger Jahre des 16. Jahrhunderts, der in 39 Blättern die entsprechenden Zeichnungen des jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin aufbewahrten bekannten Skizzenbuches aus der Sammlung Destailleur kopiert hat. Es folgen noch fünf andere anonyme italienische Architekten aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sodann außer den oben namentlich Angeführten noch Borromini, die beiden Rainaldi, der Theaterdekorateur Franc. Ferrari, Gaet. Piccini und der Antwerpener Landschafter Nieuwelandt.

Als Unikum verdient das bez. Blatt mit einer Ansicht des Kolosseums von Giov. Maria Pomedello (um 1534) besondere Anführung, nicht weniger die Kopie eines Anonymus aus dem 17. Jahrhundert nach einem verlorenen Entwurf Michelangelos für das Doppelgrabmal der Medici. Einer der Anonymi hat (vor 1598) eine Ansicht Roms von S. Sabina aus aufgenommen, — ungefähr von dem gleichen Punkt aus, wie der Zeichner des Codex Escorialensis auf seinem Fol. 45^{v}; — ein anderer gibt eine äußerst sorgfältige und getreu gezeichnete Ansicht der nördlichen Schmalseite des Septizoniums, interessant weil die bisher bekannten Aufnahmen nur die Ost- und Südostansicht geben; ein dritter den Grundriß eines Zentralbaues in Palestrina, — desselben den auch Bald. Peruzzi gezeichnet, und dem dann Bramante bei seinem Entwurf für die Krönung des Torrione di Niccolo V. gefolgt ist.

Zu den Illustrationsmustern aus dem Bestande der in Rede stehenden Sammlung, die H. Egger mitteilt, hat er auch drei Proben aus dem bisher fast noch unbekannten Skizzenbuche Francescos de Ollanda in der

Bibliothek des Escurial hinzugefügt, das dieser während seines italienischen Aufenthaltes 1538—1545 angelegt hat, Proben, die uns den Künstler als ungewöhnlich flotten Zeichner enthüllen — die Darstellung des Innern von S. Costanza ist eine perspektivische »tour de force« — und auf den übrigen Inhalt seines Tacuino höchst neugierig machen. Hoffentlich wird uns auch davon noch eine Reproduktion beschert, wie eine solche ja von seinem Nachbar, dem Codex Escorialensis, für nächste Zeit, eben durch Dr. Egger bevorsteht.

C. v. Fabriczy.

Topographie.

L'Amministrazione delle antichità e belle arti in Italia. Luglio 1901 — Giugno 1902. Rom 1902. 312 S.

Der vorliegende Band, herausgegeben vom Unterrichtsministerium, bildet den zweiten Band einer Publikation, in der Carlo Fiorilli, Leiter der Abteilung, welcher die Überwachung des künstlerischen Besitzes Italiens zusteht, Rechenschaft über die sorgende Tätigkeit eines Jahres ablegt.

Der erste Abschnitt berichtet über dasjenige, was zur Erhaltung und Sicherung einzelner Monumente geschehen ist. Abschnitt II handelt von archäologischen Ausgrabungen, der folgende von den Museen und Galerien (Änderung in der Anordnung, Erwerbungen). Der vierte Abschnitt bespricht einzelne Kunstgegenstände, die aufgefunden sind, oder deren Verkauf teils gestattet, teils verweigert wurde. Dann folgen Notizen über moderne Kunst, die Kunstakademien etc., am Schluß der Wortlaut des Gesetzes vom 12. Juni 1902, das für die Zukunft über die Ausfuhr von Kunstwerken entscheiden soll, sowie des Gesetzes über den freien Eintritt in die Museen. Die Anordnung der ersten Abschnitte ist nach Provinzen und Kommunen.

Für den Kunsthistoriker ist diese Publikation wegen der vielfachen Angaben über Werke in der Provinz wichtig, die wenig bekannt, vielleicht in der Literatur noch gar nicht besprochen worden sind. Es wird sich daher empfehlen, den Band darauf hin durchzusehen: man wird für jedes Gebiet interessante Notizen finden. Leider fehlt ein Index der Künstlernamen, die Durchsicht zu erleichtern.

Man ersieht aus der Veröffentlichung mit Genugtuung, welche rege Tätigkeit die Generaldirektion unter Fiorilli entfaltet, und wie sie ihre Aufmerksamkeit den Denkmälern aller Landesteile zu gute kommen läßt. Oft teilt sie sich mit Provinzial- und Kommunalverwaltungen, Kapiteln und Privaten in die Kosten, die zur Sicherung eines Monuments erfordert werden. Hätte man all dem Glauben geschenkt, was seinerzeit nach dem Einsturz

des Campanile von San Marco laut wurde (besonders in englischen und deutschen Zeitungen), man hätte glauben müssen, es geschähe im neuen Italien nichts für den alten Besitz. Diesem voreiligen Urteil treten hier auf hunderten von Seiten knapp gefaßte Tatsachen entgegen.

Bei jeder Kritik, mit der man gerade Italien gegenüber so leicht bei der Hand ist, soll man berücksichtigen, daß einmal die Zahl der Monumente größer ist, wie in irgend einem anderen Lande, daß zu ihrer Erhaltung eine relativ sehr geringe Summe zu Gebote steht und daß man nicht in kurzer Zeit wieder gut machen kann, was Geringschätzung in vergangener Zeit verschuldet hat. Daraus ergibt sich, daß noch sehr viel zu tun bleibt, hier Kirchen in ihrem Bestand zu sichern, dort Skulpturen und Gemälde von Schmutz zu befreien und restaurieren zu lassen. Wie oft handelt es sich dabei selbst um Werke ersten Ranges, denen die Fürsorge des Staates noch nicht zu teil wurde. Und nun erst, wenn man die Aufgaben noch weiter steckt und die systematische Aufdeckung der etwa noch unter der Tünche verborgenen Reste der Freskenzyklen ins Auge faßt: welche Fülle von Arbeit und welche Kosten würden dann erwachsen.

Wer aber nicht den zweiten Schritt vor dem ersten tun will, nicht das Idealbild dessen, was möglicherweise geschehen könnte, mit dem vergleicht, was unter gegebenen praktischen Bedingungen ausführbar ist, der wird mit Anerkennung und Dank besonders an denjenigen nicht sparen, dessen Verdienste um die Wissenschaft eine deutsche Universität vor kurzem erst durch Verleihung des Doktorgrades honoris causa öffentlich anerkannt hat. *G. Gr.*

Ausstellungen.

35. Winterausstellung der königl. Akademie in London,

4. Januar bis 12. März 1904.

Entsprechend früheren Ausstellungen hatte das Komitee versucht, eine bestimmte Gruppe von Kunstwerken aus englischem Privatbesitz in möglichster Vollständigkeit zusammenzubringen. Diesmal waren »italienische Bronzen» auserwählt. Eine Sammlung von Werken des Thomas Lawrence sollte den englischen Localpatriotismus befriedigen. Dazu kam eine Anzahl Gemälde alter Meister, unter denen die italienische Schule besonders günstig vertreten war. Der Aufstellung und der Anordnung im Katalog folgend beginne ich mit diesen letzteren Stücken, um den interessantesten Teil, die Bronzen, am Schluß ausführlicher zu besprechen.

Auf die wenigen Altniederländer kann ich verzichten. Die besten Stücke waren auf der Brügger Ausstellung, so die jetzt bei George Salting befindlichen Bilder aus der Sammlung Somzée: Nr. 4, die schöne Madonna des Meisters von Flémalle, interessant in der scharfen Linienführung und eigentümlich unplastischen Auffassung bei großen Farbflächen in lichter, zarter Tönung, und Nr. 5, der kleine Hieronymus von Gerhard David. Sehr barock und nachgedunkelt ist der Lucas van Leyden (Nr. 9. Lady Pirbright). Der sogenannte Dürer, Porträt seines Vaters, (Nr. 10. Marqueß of Northampton, von Lady Ashburton) erschien mir wie eine englische Imitation etwa aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Vor Jahren sah ich einmal eine Reihe ähnlicher Stücke mit gleichem braun-gelblichen Karnat auf farbigem Grund, flach und marklos.

Interessantes boten die Italiener. Eine Enttäuschung zwar waren die beiden »Fra Filippo Lippi« (Nr. 14 u. 25, beide bei Lord Methuen). Der erstere, ein hübsches kleines Madonnenbild mit zwei Heiligen ist nur eine Schülerarbeit mit starker Anlehnung an des Meisters Krönungsbild in der Akademie zu Florenz (1442), dem die beiden reizenden Engel rechts und links am Throne entnommen sind. Die ungeschickte

Anordnung, die ängstliche Zeichnung und der Mangel an Körperlichkeit besonders bei den überschlanken Figuren der Maria und des Kindes sprechen gegen seine Autorschaft. Das Bild nähert sich der Auffassung des Pesellino, ohne jedoch dessen Finessen in der Lichtführung zu besitzen. Auch das andere Bild mit den $3/4$ lebensgroßen Figuren der Verkündigung hat nichts von Feinheit der Tonstimmung, die gerade Filippo Lippi zu einem der ersten Vorkämpfer zarter Farbharmonie und malerischer Raumentwicklung machte. Da ist nichts von seinen ansprechenden hellen in Licht gelösten Farbtönen und der einfachen, aber bestimmten Zeichnung. Die Nationalgalerie bewahrt in der Verkündigung (Nr. 666) eine allzu herrliche Verarbeitung des gleichen Motives von des Meisters Hand, als daß die Schwächen unseres Stückes nicht sofort auffallen müßten. Ganz abgesehen von der bedeutenden Vergröberung in der Zeichnung sind die Farben um einen Ton tiefer gestimmt. So ist aus einem feinen Zinnober im Mantel des Engels hier ein mehr orangefarbenes, aufdringliches Rot geworden. Dort hat sich ein fein silberstrahlender Gesamtton über das Ganze gelegt den kleinen Raum mit Licht füllend, hier ein Herausfallen des Details, z. B. der harten rot und weiß getönten Fliesen. Die kahlen, bleichen Wände sind körperlos; sie erscheinen unmassiv, nicht fest genug, den Raum abzuschließen, und landkartenartig flach ist die dünngemalte, bleiche Fernlandschaft; ohne die Intimität, mit der gerade Filippo Lippi seine Gründe behandelt und stille Waldwinkel den kühlen Fernsichten vorzieht. Endlich jedoch sprechen die derben, realistischen Formen des fetten Stifters links für einen späteren Meister, als der mir Fra Diamante am plausibelsten erscheint.

Von anderer Schönheit war Filippino Lippi's heilige Familie im Kniestück (Nr. 13. Edw. Perry Warren; Abb. bei Berenson, Studies of Italian Art Bd. II), unbedingt das Meisterstück der Ausstellung. Im ersten Moment wirkten die Verallgemeinerung der Formen und jene an's Barock erinnernde Absonderlichkeiten, die Filippino auf den Bildern seiner letzten Jahre zeigt, abstoßend. Bald jedoch begannen die Farben ihren Chorus anzustimmen. Nicht umsonst waren die Gewänder aufgebauscht. Überherrscht wird das Ganze von einem prachtvollen, magisch leuchtenden Blau des durch reiche Faltenlagen belebten Mantels der Maria, dem ein Krapplack im Kleid kräftig entgegensteht. Die Farben im Gewand der Margarete rechts in grün-blau, oder bei dem Joseph links in hellgelb und hellrot waren zur gleichmäßigen Belebung der Bildfläche wichtig. Nicht energisch vertieft durch plastische Gestalten wirkt das ganze flächenhaft. Die Körperformen werden in ihrem bleichen, grüngrauen Karnat ganz zurückgedrängt und die Falten der Gewänder sind beliebig geworfen ohne realistische Absicht auf plastische Wirkung. Die Farben selbst

wirken ganz körperlos in den hellen viel mit weiß verriebenen Tönen. In magischem Licht erscheint ein reiches Farbenbild. Die mit außerordentlicher Bestimmtheit verfolgte Absicht des Künstlers, sich von der Gebundenheit an die feste Form loszulösen zu einem reinen im Licht belebten Kolorismus, giebt dem Filippino eine besondere Bedeutung. Daß er in diesem Streben verlassen dasteht in Florenz und keine Nachfolger findet, ist sein Schicksal.

Gegenüber dieser großen, einheitlichen Wirkung, die schon an nachcinquecentistische, an barocke Effekte erinnert, trägt das Tondo des Pier di Cosimo (Nr. 33, Artur Street) noch einen ganz quattrocentistischen Charakter. Stammt es doch aus jener Epoche, in der die Plastik in einem gewaltigen Ansturm gewissermaßen auch die Malerei für sich erobern wollte. Vorrocchio hatte die Führung übernommen, Leonardo, Lorenzo di Credi, Dom. Ghirlandajo folgen, bis Michelangelo selbst die von Leonardo gegebenen Ansätze zu einer, wenn auch massiven Gruppenkomposition verwirft und nur die plastische Figur noch gelten läßt. Daß Pier di Cosimo selbst ein energischer Streiter gegen diese Richtung werden sollte, ahnen wir nach unserem Bilde nicht. Lorenzo di Credi's Einfluß zeigt sich in den schweren, runden Falten des hellblauen Mantels der Maria. Die bleichen, mit grau gemischten Fleischtöne erinnern an Ghirlandajo, ebenso wie die sehr reiche Landschaft. In den feinen Lichtstimmungen über der rötlich getönten Häusergruppe links vor dem dunstigen See, vor dessen in blauer Ferne sich lösenden Horizontalen ein romantischer Felsblock aufsteigt, ebenso wie in der reichen Blütenwelt entwickelt Piero seinen intimen Charakter und feinen Sinn für landschaftliche Reize. Seine koloristischen Neigungen vererben sich ja auf seinen Schüler Andrea del Sarto, dem glänzendsten Vertreter des Kolorismus in Florenz. Auch von diesem in England seltenen Meister war ein sitzender Johannes da (Nr. 21. Lord Methuen). Aus der letzten Zeit des Meisters stammend zeigt das kleine Bild eine entwickelte rein malerische Auffassung, welche freilich zurückgedrängt wird weniger von dem starken Formgefühl als vielmehr von einem kräftigen koloristischen Empfinden. Es beginnt die Auflösung der Form im Licht, im Raume. In ein dämmriges Braun gesetzt scheint der flüchtig hingeworfene Körper, dem jede scharfe Zeichnung fehlt, nur ein Spiel des weichen Halblichtes um flaumige Formen. Das Karnat ist warm, aber, leider möchte man sagen, setzt da der Kolorist der strahlenden Kraft des Fleisches ein helles Zinnober im Mantel und ein Gelb im Fell, auf dem Johannes sitzt, entgegen, so daß die Wirkung einer lebhaften Farbigkeit jene Lichteffekte übertrumpft. Von den übrigen, als florentinisch bezeichneten Bildern geben wir folgende Liste:

Nr. 17. (Henry Wagner) Madonna; sienesisch.

Nr. 20. (Marqueß of Northampton) Madonna auf Engeln, Botticelli genannt; nur Schulbild, hart und trocken.

Nr. 22. (Earl of Powis) Madonna, nicht Fra Bartolommeo sondern Andrea Brescianino.

Nr. 26. (W. C. Cartwight) S. Lukas; nicht Albertinelli, sondern römische Schule von 1530.

Nr. 34. (Lord Methuen) Angelo Bronzino; Katharina in Halbfigur, flau und ohne die plastische Kraft der guten Werke des Meisters, frühere Zeit.

Nr. 35. (Lord Methuen) nicht Fra Bartolommeo, schwächlich oberitalienisch.

Mehr beachtenswert waren im Saale III eine hübsche, leicht gemalte Ruhe auf der Flucht des Baroccio (Nr. 63. Earl of Powis). In einer Madonna des Ridolfo Ghirlandajo (Nr. 70. Lord Methuen) ist das Schema von Raffaels Madonna im Grünen, die in ein Dreieck gezwängte Gruppe von drei Figuren, ansprechend aber nicht sehr geistreich gegeben. Es zeigt sich da nur wieder die Charakterlosigkeit, die Unfreiheit eines sich allen möglichen Einflüssen hingebenden schwachen Künstlers. Die Malweise ist flau in hellen Farben, bleichem Karnat, matter Formengebung. Ganz raffaelisch ist hier nichts von der Farbenpracht zu finden, die Ghirlandajo auf seinen von Lionardo oder Pier di Cosimo beeinflußten Bildern der Nationalgalerie entwickelt. Im Anschluß an die Florentiner möchte ich einen höchst interessanten Parmegianino erwähnen, eine sitzende Dame darstellend (Nr. 75. Hampton Court). Das Bild ist ein interessanter Beweis für den gewaltsamen Einfluß, den Michelangelo auf die Kunst seiner Zeit ausübte. Es muß aus der letzten Zeit des Parmegianino sein, der hier, wie kaum je in gleich rauher Weise seinen ersten Lehrer, den großen Correggio, verleugnet. Wo ist da auch nur eine Spur von dessen herrlichem Sfumato. Hart, bleich, grau ist das Karnat; das weite Gewand ist aus prächtigem, schwarzem von Goldfäden durchwebtem Stoff; hart dahinter eine graue Wand und durch eine Tür der Blick auf eine grell beleuchtete Gruppe stark bewegter, scharf gezeichneter Frauen. Das andere, Parmegianino genannte Porträt eines jungen Mannes (Nr. 82. Duke of Sutherland) ist eher venezianisch, vielleicht von Giuseppe Salviati.

Von italienischen Bildern anderer Schulen seien erwähnt das schon im vorigen Jahre ausgestellte Porträt des jungen Federigo Gonzaga von Francia (Nr. 12. Arthur W. Leatham), glänzend und elegant gemalt in der strahlenden, bleichen Farbe mit glatt polierter Oberfläche.

Nr. 15. (Andrew Carnegie) Lorenzo Costa, eine hübsche heilige Familie, in Halbfigur; nachgedunkelt; niedlich das ungeschickt gestellte Kind.

Nr. 18. (Lady Pirbright) Sodoma, heilige Familie; hart mit schwarzgrauen Schatten, in Anlehnung an Quercia's Brunnenrelief; identifiziert mit einer Madonna in S. Francesco zu Siena, welche nach Vasari im Stile von Quercia's Reliefs gemalt sein soll.

Nr. 39. (Mrs. J. P. Richter), Madonna, Sodoma genannt, wohl Pacchiarotto.

Nr. 11. (Andrew K. Hichens) Madonna in Halbfigur mit Stifter; Rondinelli, nicht Bellini (die Inschrift falsch).

Nr. 41. u. Nr. 43. (Marqueß of Northampton) Carlo Crivelli, Einzelfiguren der Heiligen Georg und Domenikus. Ersterer interessant in einem hellgelb und hellblau gestimmten Kolorit bei bleichem Karnat.

Nr. 27. (Marqueß of Northampton) Landschaft. Kopie nach Giorgione.

Nr. 17. (Henry Wagner), Madonna, sienesisch, nicht florentinisch.

Nr. 28. (Marqueß of Bath) eine Kampfszene (Truhenbild); eher Alunno di Domenico, nicht Pinturicchio.

Nr. 32. (Marqueß of Northampton) schönes, in braun gehaltenes männliches Porträt; nicht Giorgione sondern schon als Pordenone bekannt.

Die sechs dem Veronese zugeschriebenen Szenen der Judit mit Holofernes (Nr. 29—31, und 36—38, Lord Methuen) sollen doch nur von Bonifazio Veronese (?) sein.

Nr. 40. (Marqueß of Northampton) männliches Porträt ist vielleicht Marescalco.

Nr. 42. (Fr. Cavendish Bentinck) ein großes Heiligenbild, Moretto genannt; aber nur von Schülerhand, etwas venetianisch.

In dem dritten Saale war noch eine hübsche kleine heilige Familie von Tizian (Nr. 72, Marqueß of Bath), abgerieben aber lebendig in der Zeichnung. Auch die öfters wiederkehrende Blondine in karminrötem Gewand, Violante genannt, von Paris Bordone (Nr. 73, Earl of Radnor), ist echt, wenn auch etwas abgerieben. Der Kinderkopf (Nr. 87, Marqueß of Northampton) ist nur eine Kopie nach Tizian's Alfonsina Strozzi in der Berliner Galerie.

Von einer Besprechung des für das lokalpatriotische Interesse wichtigsten Teiles der Ausstellung, der Werke des Thomas Lawrence (Saal II und Saal IV) möchte ich hier absehen. In der langen Reihe wirkten diese schlecht gezeichneten und auch koloristisch nicht gerade fein behandelten Bildnisse ermüdend, ernüchternd. Nichts von dem feinen Helldunkel Gainsboroughs oder der festen Zeichnung und kräftigen Charakterisierung Reynold's. Freilich in einigen der Damenporträts in ganzer Figur hat die gestellte Theaterpose doch etwas imponierendes, großartiges. Neben der kühlen, schweigsamen Würde der in braun und rötlichen Tönen gehaltenen großen Dame, Lady Hood (Nr. 104), zeigte Mrs. Farren (Nr. 106) in ihrem weiß und lichtblau gehaltenen Kostüm

mit dem neckischen Seitenblick der Blondine auf den Beschauer eine heitere, natürliche Frische. Leider konnte ich mich nicht weiter in die Seele des Künstlers vertiefen. Solche mächtigen Stücke fast überlebensgroßer Figuren sind zu arrogant. Die große Pose vermag nicht alles zu ersetzen, ebensowenig wie Schönheit der Dargestellten oder ihre Bedeutsamkeit, von der die Unterschrift spricht, genügen. Dazu vermochte ich auch nicht dekorative Werte zu entdecken.

Andere, großartigere Effekte übten dagegen einige van Dycks aus, so die beiden großen Gegenstücke aus seiner mittleren Zeit: Karl I. und Königin Henriette Marie (Nr. 74 und Nr. 78, Marqueß of Northumberland). Hier entfaltet ein bedeutender Maler seine Pracht. Das Licht flutet in vollen Wellen und in außerordentlicher Weichheit über das seidene Gewand der Königin. Härter in den Farben (in gelb und hellblau, das Karnat etwas rötlich, da die Oberfläche etwas abgerieben) wirkt das imposante Doppelporträt des Lord John und Lord Bernhard Stuart (Nr. 76, Earl of Dornley), aus van Dycks letzter Zeit (ca. 1638). Von den übrigen drei van Dyck gegebenen Bildern kann weder die in weiß und blauseidenes Kostüm gekleidete Gräfin von Northumberland (Nr. 65, Arthur. Sanderson) noch das Porträt des Gaston, Herzog von Orleans (Nr. 85, Earl of Radnor) als eigenhändige Arbeiten gelten. Die Halbfigur einer Magdalena dagegen schien mir, wenn auch verdorben und flau, doch echt. Von Rubens war zwar kein Porträt, aber eine mit P. P. R. bezeichnete große Berglandschaft mit dem Blick auf den Escorial da (Nr. 66, Earl of Radnor). Etwas planmäßig als Fernsicht gefaßt, hat sie keine eigentlich malerischen Reize.

Von Holländern war sehr wenig vorhanden. Genannt sei das schöne Porträt einer Dame in Schwarz (Nr. 77 Marqueß of Northampton), Rembrandt genannt, von van der Helst. Außerordentlich sauber und glatt gemalt, in einem hellen, leuchtenden Karnat — das Fleisch ist etwas flammig — steht die Figur kühl vor grauem Grund. Es fehlt die verbindende Luft, der Raum, was schon gegen Rembrandt spricht. Dazu trägt die Dame vorn am Busen dieselbe grüngelbe Schleife, welche sich auf einem van der Helst genannten Frauenporträt der Berliner Sammlung (Nr. 825 A) befindet. Velasquez' Porträt seines Farbenreibers J. de Pareja (Nr. 79 Earl of Radnor) ist nach Justi das bessere von zwei in England befindlichen Exemplaren dieser interessanten Malstudie, welche der Künstler zur Vorübung für das Papstporträt in Rom gemacht hat.

Doch den Kern der Ausstellung bildet eine Zusammenstellung von kleinen Bronzen der italienischen Renaissance. Es ist noch nicht lange, kaum 30 Jahre her, daß Liebhaber sich dieser »Spezialität« zuwandten. Man sammelte wohl antike Bronzen, Terrakotten etc. Sie schienen inter-

essant, wie alles aus der Erde gewühlte, alles antike im 19. Jahrhundert und man vergaß, daß die alten italienischen Paläste und Häuser noch voll waren von ähnlichen Stücken späterer Zeit. Man imitierte überall antike Stücke und beachtete nicht all die schönen Nachbildungen der Antike aus der Renaissance. So sind die Museen leer von Bronzen, wenn nicht der Zufall dies oder jenes Stück hingebracht hat. Und selbst da, wo man schöne Sammlungen, zumeist aus altem fürstlichen Besitze besitzt, wie im Bargello zu Florenz, standen die besten Sachen noch bis vor kurzem verstaubt und schmutzig in dunklen Schränken. In Berlin benutzte man die gute Gelegenheit und in kurzer Zeit ist eine der besten Kollektionen von Bronzen zusammen gekommen. Hier zuerst macht sich eine wirklich bewußte Direktive nach historischen Gesichtspunkten bemerkbar. Früher hatten Sammler die Bronzen nur als Dekorationsstücke mit aufgenommen. Zur künstlerischen Wertschätzung kam es erst nach ernstlichem Studium der Frührenaissance. Einen wirklichen Einblick in die Entwicklung der Technik, der Stile u. a. kann man eigentlich nur in Florenz und Berlin bekommen. Da die Meister der Bronzen zumeist unbekannt sind, beeinträchtigte der Mangel an Anhaltspunkten, welche dem nicht gerade für diese Spezialität trainierten Beschauer doch fehlten, die Wirkung der Ausstellung. Der Umstand, daß die Stücke nach Sammlern geordnet waren, schadete nichts, da alles sehr schön übersichtlich aufgestellt war. Die Masse war schon zu bewältigen und den Liebhabereien der oder jener Sammler zuzuschauen, gab diesen mehr malerischen als historischen Ordnungen einen neuen Reiz. Die Hauptsammler waren J. Pierpont Morgan mit 42 Stück (Vitrine A, E, L, N, O), George Salting mit 26 Stück (Vitrine C), (andere z. T. höchst interessante Stücke beider Sammler befinden sich noch im S. Kensington Museum, wo ihre Kollektionen vorläufig aufgestellt sind); Alfred Beit hatte 31 Stück (Vitrine F), S. E. Kennedy 41 (Vitrine G, M), J. P. Heseltine 12 (Vitrine H, J), William Newall 18 (Vitrine I), Julius Wernher 13 (Vitrine B), J. H. Fitzhenry 5 Stück (Vitrine D, K) ausgestellt.

Gleich der verschiedene Zweck der Bronzen erschwert die Betrachtungsweise. Neben Stücken, die rein dekorativen Zwecken und dem Gebrauche dienen sollten und die vielleicht von Goldschmieden verfertigt, wie Kleinodien sorgfältig behandelt und ziseliert waren, standen Rohgüsse nach Wachsmodellen, die von großen Künstlern garnicht für den Bronzeguß, sondern rein zu Studienzwecken oder als Vorlagen für größere Arbeiten bestimmt waren. Manchmal ist erst später, von anderer Hand der Bronzeguß gemacht, aber oft genug wird die Bronze vom Meister selbst ausgeführt sein und als Entwurf für den Besteller gedient haben. Derartige Stücke finden sich besonders häufig in Florenz, wo die Großkunst ja am längsten die Höhe bewahrt hat und am

spätesten zum Kunstgewerbe herabgestiegen ist. Eines der interessantesten Vergleichsbeispiele bietet eine kleine Davidfigur von Donatello, — unziselierter Rohguß — in Berlin, wozu sich die nach dem Wachs ausgeführte lebensgroße Marmorstatue in Florenz (Casa Martelli) befindet. Dagegen zu künstlerischem Selbstzweck waren die beiden Glanzstücke der Ausstellung, zwei verschiedene Herkulesstatuetten des Ant. Pollajuolo (E, 6 u. F, 22) angefertigt. Während erstere noch keine Spur von Behandlung der Oberfläche zeigt, ist das zweite, bedeutendere Stück sorgfältig ausgearbeitet. Überall befinden sich Ziseluren an den Fleischteilen sowohl, wie in den stränigen Haaren der großen Perücke und am Untersatz. Eine dunkle, jetzt abgegriffene Lackpatina war über das ganze gezogen. Wir müssen daher vermuten, daß hier wirklich die Bronzestatuette ein eigenes Kunstwerk sein sollte. Dafür spricht auch der Sockel und ebenso der Meister, aus dessen Werkstatt noch andere kleine Bronzen hervorgegangen sind. In dekorativem Sinne sind beide Stücke ebenso wenig genügend, wie sie schön sind für den intimen Beobachter als Schöpfungen eines energischen Realismus. Neben dem echt Pollajuolesken Manirismus in den Proportionen — lange Glieder, eine breite Brust und schwacher Leib — eine prachtvolle, etwas übertriebene Muskeldurchbildung, wie wir sie in gleicher Kraft und Wucht nur bei Michelangelo noch finden. Eine dritte Statuette (A, 15), ebenfalls ein Herkules mit Keule, ausruhend mit höher gestelltem linken Fuß, trägt in den runden weichen Formen und untersetzten Verhältnissen mehr den Charakter Verrocchios. Eine Parisfigur (O, 2), sorgfältig durchgearbeitet und vergoldet scheint dagegen auch auf Pollajuolo zurückzugehen. Die langen Glieder, die spitzen Kniee und der herbe Ausdruck sprechen dafür. In Berlin befindet sich eine verwandte Figur, etwas voller, untersetzter, in Blei, die vielleicht als Originalstudie zu gelten hat.

Auf den Begründer italienischer Bronzeskulptur, auf Donatello geht ein kleiner Putto mit erhobenen Armen (I, 15), mit fein ziselierten Flügeln und dichten Haarlocken zurück. In das Cinquecento dagegen gehört ein sitzender, pissender Knabe (H, 1). Der Name Bertoldos war bei einer ziemlich plumpen Athletenfigur mit dicken Schenkeln und untersetztem Körperbau (E, 8) genannt; wohl nicht mit Recht, da des Künstlers Eigentümlichkeiten: straffe Muskulatur, glatte Oberfläche und scharf gezeichnete Gesichtszüge sich nicht zeigen. Auch die Patina ist zu hell für den Donatelloschüler, dessen sehr kupferhaltige Bronzen eher ins rötliche oxydierten, wenn der dicke Lack abgegriffen wird. Eine große, dem Verrocchio zugemutete Figur des David mit dem Haupt des Goliath (L) kann ich mir nicht als Florentiner Quattrocento vorstellen in der glatten Formgebung der schlecht proportionierten Gestalt mit dem kleinen

Kopf und den schlecht durchgearbeiteten Gelenken. Ein Schule Donatellos genannter Kupido (A, 14) gehört in das 16. Jahrh.; ein gleiches Exemplar mit vergoldetem Haar befindet sich in der Sammlung Carrand, Florenz. Die florentinisch oder sogar Pollajuolo genannte Gruppe des Herkules und Antaeus (I, 13 und in gleicher Strenge im Bargello) stammt wohl aus Padua, ebenso der in direkter Anlehnung an die Antike entstandene kleine schlangenbändigende Herkulesknabe, (H, 4, sehr schönes Exemplar; weniger gut B, 5). Bei beiden ist die Patina paduanisch.

In die Übergangsperiode des florentiner Quattrocento zum Cinquecento gehört die fein bewegte Figur eines nackten Mannes (Adam?) mit Spaten (F, 28). Ein unziselierter Vollguß, vielleicht nach einem nicht zum Guß bestimmten Wachsmodell ausgeführt, zeigt die Gestalt in den schlanken Formen und gedrehten Gelenken noch die nervöse Pose des Verrocchio, während aus der starken kontrapostlichen Bewegung ein von Michelangelo bewegter Geist spricht. Später ist eine kleine Nachbildung vom Bacchus des Michelangelo (I, 4). Auf ein lionardeskes Pferd (bessere Exemplare in Modena u. Berlin) war ein Bologna-artiger Reiter (ein ähnlicher im Bargello) gesetzt (E, 18). Die Bezeichnung Riccio war wohl ein Versehen. Nur eine spätere Nachbildung nach Cellinis Ganymed ist A, 5. Die Patina sieht verdächtig aus. Besser dagegen erschien eine schöne Gruppe Merkur mit einem am Boden sitzenden Knaben, der ihm die Flügelschuhe binden soll (N). Es sind die schlanken Formen des Cellini bei einer weicheren Fleischbehandlung. Die dunkle Lackpatina ist mit Ölfarbe später grün übermalt. Die sitzende Venus die sich die Sandale am rechten Fuß löst von Cellini (?) durfte natürlich nicht fehlen (F, 29). Außerordentlich frisch und lebendig ist ein auf einer Schildkröte reitender Triton, vor dem ein kleiner Triton sitzt (I. 14). Interessant durch die Datierung (1545) ist ein besonders schönes Exemplar dieser offenbar aus Florenz stammenden Darstellung. Bei anderen Wiederholungen fehlt der Tritonputto. Die Formen sind straff und elegant, die Zeichnung der bewegten Figur sicher, die Patina hell mit dem dünnen Lack der späteren Renaissance. Aus gleicher Zeit ein sitzender gut bewegter Vulkan, einen Pfeil schmiedend (A, 4). In die Zeit des Manierismus gehört ein herkulisch gebauter Johannesknabe (I, 17).

Florentinisch, um 1520 — ev. venezianisch, unter florentinischem Einfluß — ist eine hübsche sitzende Madonna (C, 4). Weiche Formen, schöne einfache Faltenlage des vollen Gewandes, das bewegte Kind im Schoße gut durchmodelliert und dunkle Patina. Endlich sei noch hingewiesen auf eine Reihe sitzender Figuren (C, 8; F, 9, 27; H, 5) über deren Zusammengehörigkeit mit anderen Stücken bei Salting, in Paris, Berlin etc. W. Bode in seiner Publikation genauer berichten wird. Sie gehören wohl

in die späte florentiner Renaissance aber sicher nicht dem Verrocchio, dem sie manchmal noch gegeben werden.

Nicht gleich glänzend wie die Florentiner waren die Paduaner und Venezianer vertreten. Von Riccio waren außer einigen der oft wiederkehrenden Leuchterhalter und Tintenfässer (C, 25; E, 3, 19) beachtenswert ein knieender Ritter, vermutlich Vittore Capello (C, 7). Sehr fein und elegant gearbeitet zeigt sich der scharfe Schnitt und das zierliche Ornament der späteren Zeit. Vorzüglich ist eine Lampe, Faun mit Ziegenkopf (I, 18) mit schwerer dunkler Patina, weniger gut ein Negerkopf als Lampe (G, 2) und ein Satyrskopf (C, 3). Arion die Guitarre spielend (G, 8) ist nur eine mäßige Wiederholung des schönen Stückes im Louvre. Aus früher Zeit, paduanisch, ein gut durchgearbeiteter verkümmerter Knabe, sitzend und sich zurückneigend (E, 16). Vielleicht paduanisch ist ein sehr schöner männlicher Kopf, »Römischer Redner« (K, 1), dessen kräftige Charakteristik auf Donatello zurückgeht, während die weiche, malerische Fleischbehandlung für spätere Zeit und für Padua oder Venedig stimmt. Von anderen paduanischen Sachen seien genannt: Frauenfigur liegend neben Globus, Zirkel etc. (Architektur?) (C, 5), der Deckel eines Tintenfasses, ca. 1540; ein kräftig gebauter Neptun (H, 5) mit erhobener Linken die den Dreizack hielt (fälschlicherweise als Henker bezeichnet).

Von verschiedenen löwenbändigenden Herkulesgestalten trägt I, 9 noch den Charakter vom Ende des Quattrocento — eine Gruppe, die eigentümlicherweise gerade in London und nur dort öfters wiederkehrt. I, 1 gehört schon zu den hochcinquecentistischen, stark von der römischen Antike beeinflußten Stücken. Die übertriebene Muskelentwicklung, die kurzen Arme, der kleine Schädel dieser schönen Figur erinnern recht an den Herkules Farnese, nach dem auch eine kleine Imitation zu sehen war (A, 3), freilich mit rasiertem Bart. Ähnlich aussehende Herkulesgestalten (F, 6 u. H, 2), erstere besonders schön auf dreiseitigem Sockel, sind wohl venezianisch. Eine kleine Imitation der Laokoongruppe (I, 10) gehört noch in die erste Zeit des Cinquecento. Eine dem Antinous im Vatikan nachgebildete Figur (G, 23) leitet über zu einer Reihe von Imitationen der klassischen Antike, bei denen zumeist schlanke Figuren, elegante Posen gewählt sind. Ein ausruhender, nackter Mann, Meleager genannt (I, 2), ist das beste Exemplar einer oft wiederkehrenden Figur. Zierliche Grashalme sind auf dem kleinen Sockel eingraviert. Wie alle diese eleganten Figuren gehört sie nach Oberitalien (Padua, Modena). Für eine ähnliche, aber schärfer gezeichnete Figur (E, 12; Originalbux Berlin), läßt sich als Autor Francesco da S. Agata nennen, dessen volle Namensbezeichnung eine sehr verwandte Buxfigur in der Wallace Sammlung trägt.

Das feinste jedoch an Grazie und zarter Beweglichkeit entwickelt ein Venezianer in einer kleinen, auf der Weltkugel als Tintenfaßdeckel stehenden nackten Frau mit verbundenen Augen, die Fackel in der erhobenen Hand (E, 2). Schwarze Patina über den trotz aller Schlankheit weichen Formen. Steifer, altertümlicher ist eine hübsche stehende Venusfigur, vergoldet (J, 5); voller eine sitzende nackte Frau mit Schlange (C, 22). Sehr charakteristisch für die eigne malerische Auffassung der Venezianer ist ein Johannes der Täufer (F, 16). Gegenüber den kräftig gezeichneten Herkulesgestalten des Pollajuolo fällt hier die starke Mißachtung der Silhouette und die Vernachlässigung der Form auf. Eine dürre Gestalt ohne Bewegung; breit hängt das Fell herunter, dessen lange Falten ein gewisses Lichtspiel erzeugen. Venezianisch erschien mir auch die reizende Gruppe eines Knaben, der den schlafenden Amor überrascht (F, 24); ein besonders schönes und fein ziseliertes Exemplar dieses (in anderer Gruppierung oder der Knabe allein C, 18; Berlin etc.) öfters wiederkehrenden Stückes. Das Kissen trägt die für Sansovino charakteristischen, geschweitfen Ornamentschleifen. Von Allesandro Vittoria mag eine Mosesfigur (O, 4) sein.

Unter den secentistischen Stücken ist besonders die prachtvolle Reiterfigur des Pietro Tacca (I, 16) beachtenswert. Es ist der Entwurf zu einem Denkmal Philipps IV. in Madrid, zu welchem Velasquez ein Porträt des Königs dem Tacca geschickt haben soll.

Natürlich waren auch einige Antiken dazwischengekommen, so eine sehr feine sitzende Frau, halbbekleidet (J, 6), ein trompeteblasender Kupido (F, 15) und eine kleine stehende Frau (F, 26).

Zum Schluß sei noch das reizvollste Stück der ganzen Ausstellung, die bemalte Terrakottabüste eines Mädchens (aus Windsor Castle) erwähnt, welche neuerdings von W. Bode dem Conrad Meit zugeschrieben wird. Frisch und heiter lacht uns das kräftige, runde Gesicht, mit den fröhlichen blauen Augen an und man mag zuerst garnicht die farblosen, stilisierten Bronzestatuetten italienischer Hand ansehen nach diesem gesunden Realismus deutscher Kunstauffassung.

Fritz Knapp.

Mitteilungen über neue Forschungen.

Ein neues Bild Tizians, das Diego Sant'Ambrogio jüngst aufgefunden, bespricht er in zwei Artikeln der Lega Lombarda (vom 10. August und 7. September 1903). Es befindet sich auf dem Landsitz der Familie Berra in Montagnola über Lugano, wohin es aus fürstlich Gallitzinschem Besitze gelangte, und stellt eine etwa fünfzehnjährige, vornehme junge Dame in ganzer Figur und reicher Kleidung als Schäferin zwischen einer dänischen Dogge und zwei weidenden Schafen auf dem Hintergrund einer großkonzipierten Waldlandschaft vor. Das Halsband der Dogge trägt das Datum 1553 und der Rand des Bildes die Inschrift:

Ego Titianus Vecelli Imaginem
Hanc De Supremo Imperatoris Mandato
Diebus IX Perficere Debui MDLIII.

Der Entdecker des Gemäldes bringt es in Zusammenhang mit einer Korrespondenz zwischen Kaiser Karl V. und seinem Gesandten in Venedig Francesco Vargas (Vasari VII, 481). Unterm 31. Mai 1553 fragt der Kaiser an, ob Tizian gewisse Bildnisse, die zu vollenden er nach seiner Abreise aus Augsburg sich verpflichtet habe, fertiggestellt oder wie weit er damit gekommen sei — und Vargas antwortet unterm 30. Juni 1553, der Meister sei mit der Ausführung der bestellten Bilder beschäftigt. Sant'Ambrogio stellt ferner die Vermutung auf, unser Bild möchte eine der elf, sämtlich von Tizian porträtierten Töchter Ferdinands I. darstellen u. z. die 1534 geborene Prinzessin Eleonora (die ja 1548 und 1550 zur Zeit der beiden Aufenthalte Tizians in Ausgsburg bezw. Innsbruck im Alter der Dargestellten stand). Daß von ihr, außer dem Familienbilde, worauf sie der Meister im Kreise der Eltern und Geschwister dargestellt hatte, außerdem ein Einzelbildnis gemacht wurde, glaubt der Verfasser damit erklären zu können, daß es sich eben zu jener Zeit um die Verheiratung Eleonorens mit dem Kurfürsten von Sachsen handelte und ihr Porträt für den in Aussicht genommenen Bräutigam

bestimmt gewesen sein mochte. (Die Verbindung kam nicht zustande und Eleonore heiratete erst 1561 den Herzog Wilhelm von Mantua.) Die Ausstellung des in Rede stehenden Bildes auf der Esposizione di Arte Sacra ed Antica zu Bellinzona im Herbst 1903 wird wohl einem oder dem andern kompetenten Kenner Gelegenheit geboten haben, es genau zu prüfen, und so können wir hoffen, bald Näheres und Sichereres darüber zu erfahren. *C. v. F.*

Ein neues Basrelief von Giov. Ant. Omodeo führt uns ein Artikel Diego Sant'Ambrogios in der Lega Lombarda vom 1. Juni 1903 vor. Es war ursprünglich als Ex-voto in die Kathedrale von Pavia gestiftet und wurde dorther bei Gelegenheit ihrer jüngsten Restauration in unsern Tagen in einen Vorsaal im bischöflichen Palast übertragen. Es stellt auf einer Marmortafel von 0,50 cm Breite auf 0,60 cm Höhe die Madonna in ganzer Gestalt mit dem Kinde auf dem Arme dar, das, in der Linken die mystische Taube haltend, mit der Rechten den h. Rochus segnet, der zu seiner Seite stehend in frommer Geberde zu ihm aufblickt. Er hält mit der Rechten ein Inschriftsband mit der Legende darauf: Salvum a deo qui dictum est, während seine Linke das faltenreiche Gewand von dem nackten Bein entfernt. Dies genügt, um die Gestalt als jene des genannten Heiligen sicherzustellen, mag hier auch der traditionelle Pilgerhut und Stab, sowie der treue Begleiter mit dem Stücke Brot im Maul fehlen. Die ganze Szene ist in einen offenen Portikus mit perspektivisch sich vertiefender Rosettenflachdecke verlegt; am rechten Rande der Tafel sehen wir einen Baum, in dessen Wipfel ein Adler sitzt. Im Sockel der Tafel aber, der sie streifenförmig nach unten zu begrenzt, hat der Künstler die beiden nackten Figuren der Voreltern einander gegenüber sitzend, mit gegen den Baum der Erkenntnis (der die Mitte einnimmt) gestemmten Beinen gebildet, ohne indes in dessen Zweigen auch die Schlange darzustellen. Eine jedenfalls ungewohnte Art der Komposition der bekannten Szene. Unser Basrelief aber wird wohl erst nach dem Jahre 1478 entstanden sein, als nach einer heftigen Pestepidemie in Brescia, deren Aufhören der besonderen Vermittlung des h. Rochus zugute gehalten wurde, sein Kultus in der ganzen Lombardei eine ungewohnte Ausdehnung gewonnen hatte. *C. v. F.*

Ein Brief Antonio Averulinos, genannt Filarete. Das folgende Schreiben, das im Carteggio Mediceo des florentiner Archivs (Filza XIV Nr. 478) bewahrt wird ist der Aufmerksamkeit der Forscher bisher entgangen — wenigstens haben wir es nirgends erwähnt, geschweige denn veröffentlicht gefunden:

Ricordo auoi pigello didire apiero chemi mandasse lamisura deloro palazzo eancora cosi uno poco congittato lafacciata difuori ecosi ancora disalorenzo aver (sic, statt: avessi) caro auere lemisure se possibile fusse seno almeno lafacciata dinanzi inche modo ara aessere per poterlla innarare (?) e cosi dealcuni altri nostri edifitij et racomandetemi asua magnificenza Antonius architectus

Ritrarre la testa del S[ignor]. che ha p[iero].

Der Brief ist an Pigello Portinari, den bekannten „Prokuristen“ des mediceischen Bankhauses zu Mailand gerichtet. Er scheint vorübergehend in Florenz gewesen zu sein, und Averulino richtet nun, — wohl von Mailand aus — die Bitte an ihn, er möge ihm bei Piero de Medici die Maße bezw. Zeichnungsskizzen vom Palast der Via Larga, von S. Lorenzo und von einigen anderen Florentiner Bauten auswirken. Offenbar wollte er sie für seinen Architekturtraktat verwenden. Diese Voraussetzung erlaubt auch das fehlende Datum des Briefes annähernd zu bestimmen. Es fällt jedenfalls vor 1464 (Abschluß des Architekturtraktats) und nach 1457 (mit welchem Jahr der zweite Aufenthalt Filaretes in Mailand begann). Schwieriger ist es für die Nachschrift eine plausible Deutung zu finden. Vielleicht möchte unter der „testa del Signore“ das Marmorrelief Francesco Sforzas (Museo Nazionale in Florenz Nr. 143) zu verstehen sein, das ja aus altem Mediceerbesitz stammt. Aber wozu bedurfte Averulino einer Zeichnung desselben, und wie erklärt sich die sonderbare stilistische Fassung der Nachschrift, die nicht wie ein Ersuchen an Pigello, sondern vielmehr wie ein Vermerk für sich selbst klingt?

C. v. F.

Ein Bild von Luciano da Laurana. Schon Prof. v. Reber (Sitzungsberichte der Münchener Akademie, 1889 Bd. II S. 47 ff.) hatte das unter Piero della Francescas Namen gehende perspektivische Architekturbild der Galerie zu Urbino dem berühmten Erbauer des dortigen Herzogspalastes zugeschrieben, ohne indes nähere Gründe für diese Attribution beizubringen. Solche gibt nun der Triestiner Architekt C. Budinich, von dem wir eine Monographie über Laurana zu erwarten haben, in einer kleinen, unlängst erschienenen Schrift (Un quadro di Luciano Dellauranna, Trieste 1903). An zwei in den oberen Ecken des gedachten Tafelbildes befindlichen gemalten Schildchen entdeckte er nämlich die Reste einer Inschrift, und zwar an dem linken (in drei Reihen übereinander) die Buchstaben ΩΥ, O und LAA, an dem rechten aber (gleichfalls in drei Reihen) AGLA, 147., und VRANNA. Das letzte Wort scheint in der Tat nur auf den Namen des berühmten Architekten bezogen werden zu können. Übrigens hat schon Bern. Baldi einiger Bilder desselben Er-

wähnung getan, „nelle quali sono tirate con ragioni di prospettiva e colorite alcune scene, dimostranti chègli avesse bonissimo disegno ed acconciamente dipingesse". Der Verfasser ist hiernach geneigt, dem Laurana auch die architektonische Vedute im Berliner Museum (Nr. 1615, Art des Piero della Francesca), sowie ein Pendant derselben, das mit der Sammlung Massarenti nach Amerika kam, zuzuteilen. Dagegen möchte er für die beiden bekannten Bildchen in Pal. Barberini (reprod. im Arch. stor. dell'arte 1893 p. 416), die Schmarsow (Melozzo da Forlì, Berlin 1886 S. 107 und 392, b) dem Laurana, A. Venturi dem Fra Carnovale zugeteilt hat, die erstere Attribution nicht aufrecht erhalten, da ihm die Details der Architektur für Laurana zu unbedeutend, ja geradezu zu roh erscheinen. *C. v. F.*

Eine sorgfältige Zusammenstellung der weit zerstreuten italienischen historischen Forschung gibt Prof. K. Schellhass in Heft 1 und 2 des sechsten Bandes der »Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken«, die das preußische historische Institut in Rom herausgibt (Rom, Löscher, 1903). Der Stoff ist folgendermaßen übersichtlich gruppiert: I. Italienische Publikationen. A. Akademien und Universitäten. B. Veröffentlichungen historischer Gesellschaften. C. Archive und Bibliotheken. Dann Bericht über neue Bücher: Quellen, politische Geschichte, Kultur-, Kunst-, Literaturgeschichte usw.; Nozze-Publikationen. II. Ausländische Publikationen. So knapp gefaßt die Angaben sind, so enthalten sie doch die notwendigste Aufklärung zur Orientierung. Wer aus Erfahrung weiß, wie schwer sich eine Übersicht über die in zahllosen Archivi, Riviste (es sind deren fast neunzig ausgezogen) und Gelegenheitsbroschüren verstreute Forschung Italiens gewinnen läßt, wird dieses wertvolle Hisfsmittel willkommen heißen. Es soll in den folgenden Bänden der »Quellen und Forschungen« alljährlich eine solche Übersicht publiziert werden. *G. Gr.*

Nekrolog.

In **Arthur Strong**, der am 18. Januar im 41. Lebensjahre gestorben ist, verliert die kunstgeschichtliche Forschung einen eifrigen, selbstlosen Förderer und einen kenntnisreichen und verständnisvollen Mitarbeiter. Neben seiner Berufstätigkeit als Professor des Arabischen am University-College in London und als Bibliothekar des House of Lords hat er sich stetig und eingehend mit kunstwissenschaftlichen Studien beschäftigt. In seiner Stellung als Bibliothekar des Herzogs von Devonshire und als Verwalter seiner reichen Kunstsammlungen, als Berater vieler Besitzer alter Kunstschätze in England fand er reichlich Gelegenheit, sein reges Interesse für Kunst zu betätigen. Von den zahlreichen von ihm geplanten kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen hat er nur die beiden Prachtwerke über die Zeichnungssammlungen des Lord Pembroke und über die von Chatsworth zum Abschluß bringen können. Von der Arbeit an einer neuen englischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselles Werk über die italienische Malerei, von der bereits zwei Bände erschienen sind, ist er durch den frühen Tod abberufen worden. *P. K.*

Bei der Redaktion eingegangene Werke.

A Guide to the English Pottery and Porcelain. With 15 Plates and 158 Illustrations. British Museum. 1/.

Dammrich, Johannes. Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 6.

Daun, Berthold. Veit Stoss und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig. Karl W. Hiersemann. M. 10.

Gilman, Benjamin Jves. Manual of Italian Renaissance Sculpture (as illustrated in the collection of casts at the Museum of Fine Arts Boston).

Kehrer, Hugo. Die »heiligen drei Könige« in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 8.

Klassiker der Kunst. I. Raffael. 202 Abbildungen. II. Rembrandt. 405 Abbildungen. Leipzig und Stuttgart. Deutsche Verlagsanstalt. M. 5 und M. 8.

Orbaan, J. A. F. Stradanus te Florence 1553—1605. Rotterdam. Nijga & Van Ditmar.

Ostwald, W. Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei. Leipzig. J. Hirzel. M. 3.

Stengel, Walter. Das Taubensymbol des hl. Geistes. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 2.50.

Weber, Ludwig. San Petronio in Bologna. Beiträge zur Baugeschichte. Leipzig. E. A. Seemann. M. 3.

Weizsäcker, Heinrich. Catalog der Gemäldegalerie des Städtischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main. Zwei Abteilungen in einem Bande mit 38 Nachbildungen von Gemälden und Cartonzeichnungen älterer und neuerer Meister in Lichtdruck. Frankfurt a. M. August Osterrieth. M. 12.

Witting, Felix. Westfranzösische Kuppelkirchen. Straßburg. J. H. Ed. Heitz. M. 3.

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.